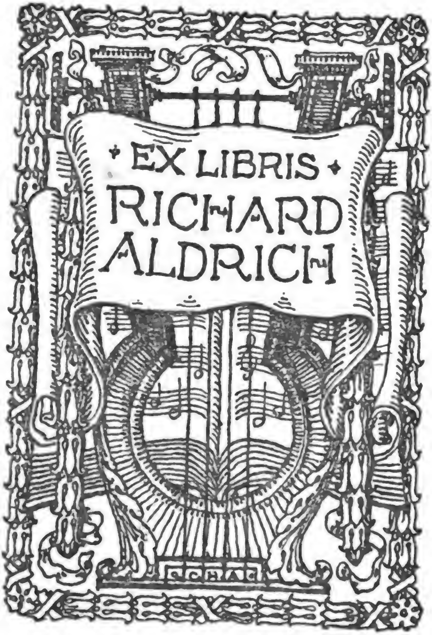
Aus allen Tonarten

Heinrich Ehrlich


EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH

DATE DUE

/3

Schlaglichter und Schlagschatten.

— — — Being of no party,
I shall offend all parties; never mind!
My words, at least, are more sincere and hearty
Than if I sought to sail before the wind.

Byron.

Da ich zu keiner Partei gehöre, so werde ich alle Parteien verletzen. — Immerhin! Wenigstens kommen meine Worte aus aufrichtigerem Herzen, als wenn ich nur mit dem Winde zu segeln suchte.

Schlaglichter und Schlagschatten

aus der

Musikwelt

von

H. Ehrlich.

Berlin.
Verlag von J. Guttentag.
(D. Collin.)
1872.

Inhaltsverzeichniß.

Biographische Studien.

Die Berliner Oper.

Vorwort

nebst Nutzanwendung einer Aesopischen Fabel.

Ich unterbreite hier dem Publikum die Sammlung meiner Artikel, die im Verlaufe der letzten Jahre in verschiedenen Zeitungen erschienen sind. Die der beiden ersten Abtheilungen (Culturhistorisches und Satirisches) habe ich vollständig überarbeitet, an den andern, einer spätern Periode entstammenden*), nichts zu ändern befunden. Sie bieten in ihrer Gesammtheit ein Bild des jetzigen gesellschaft=

*) Die in dem „Salon“ und in der „Gegenwart“ in den letzten zwei Jahren erschienenen, veröffentliche ich hier mit der Erlaubniß der Redactoren, meiner hochverehrten Freunde, Dr. Rodenberg und Dr. Lindau.

lichen und öffentlichen Musiklebens, und stehen, obwohl jeder als ein abgeschlossenes Ganze für sich erscheint, in innerem Zusammenhange. Daher wage ich die Bitte an den geneigten Leser, daß er keinen überschlage, sondern jedem derselben einen, wenn auch nur flüchtigen Blick gönne. Gerade die ernst gehaltenen werden ihm die beste Erklärung geben für die satirischen; wenn er „deutsche Musiker, deutsche Frauen" liest, wird er begreiflich finden, daß ich in anderen Artikeln über manche Zustände so rücksichtslos urtheile. Und möge er ja nicht glauben, daß ich zu grelle Farben verwendet habe! Ich könnte fast das Gegentheil behaupten! Während dieses Buch gedruckt ward, hat die Concertsaison in Berlin begonnen; und es zeigen sich Zustände, der amerikanische Humbug, die Reclamen-Macherei wird, nicht blos von dem bisherigen alleinigen Privilegium-Inhaber Ullmann, sondern von viel weniger geschickten Nachahmern, in so bedenklicher Weise entwickelt, daß ich meine Schilderungen aus früherer Zeit fast mattherzig finde.

Ueber meine leitenden Grundsätze verweise ich auf das Motto. Daß es mir Ernst um die Kunst ist, daß ich

hierbei auch den gegebenen Verhältnissen Rechnung trage, wenn ich auch als solche amerikanischen Humbug und französische Schwindelei in Deutschland nicht anerkennen will, wird mir jeder unbefangene Leser, jeder gewissenhafte Kritiker zugestehen, wie immer auch sein Urtheil über den litterarischen Werth des Buches laute.

Was meine Stellung zur feinen Gesellschaft und meine Meinungsäußerungen über dieselbe betrifft, so erlaube mir der geneigte Leser, daß ich anstatt aller ästhetischen Betrachtungen und Darlegungen ihm einen kleinen Zwischenfall aus meinem Leben erzähle.

Vor etwa einem Jahre begegnete ich einem großen Herrn, einem Kunstfreunde, der mich in frühern Zeiten öfters in hohen und höchsten Kreisen, in Hofconcerten u. s. w. gesehen, und mir viel Wohlwollen gezeigt hatte. „Nun", meinte er, „Sie leben ja jetzt als eleganter Einsiedler, ganz éloigné du beau monde?"

„„Excellenz"", entgegnete ich, „„Sie kennen mich seit geraumer Zeit, Sie werden mir daher zugestehen, Niemand darf mich dem Fuchse in der Fabel vergleichen, der die Trauben sauer schalt, die ihm zu hoch hingen, und

die er nicht erreichen konnte. Ich habe manche Trauben erreicht und verschlungen, aber sie waren öfters wirklich sauer! Und da habe ich mich denn entschlossen, garnicht mehr nach solchen zu trachten, die hoch hängen, sondern mich mit denen zu begnügen, die der liebe Gott auf meinem Wege mir zur Hand wachsen läßt!""

Berlin, Ende October 1872.

H. Ehrlich.

Culturhistorisches.

Die Entwicklung des Concertwesens. Concertsaal und Salon. Die großen Virtuosen und ihr Einfluß auf das Musikleben.

Eine umfassende Geschichte der Entwicklung des Concertwesens in Deutschland gehörte zu den lohnendsten aber auch schwierigsten Aufgaben, denn genaue und geordnete Data fehlen fast gänzlich. Erst zu Ende des verflossenen Jahrhunderts begannen politische und Musik-Zeitungen, allen Leistungen im Gebiete der Tonkunst einige Aufmerksamkeit zu widmen; bis dahin hatten selbst die Fachblätter und die meisten gelehrten Abhandlungen sich mit Fragen beschäftigt, die weder das Kunstleben der Zeit betrafen, noch auch der Entwicklung der Kunst die mindeste Anregung verliehen.

Es gab Tractate, worin die Namen der Cytharisten zu lesen waren, die 500 Jahre vor Christi Geburt bereits Passagen und Coloraturen auf ihrem Instrumente spielten, und als Gründer der Virtuosenschule ihrer Zeit gelten können; auch die Namen der Musiker, welche Alexander der Große als seine Hauskapelle nach Samarkand zur Hochzeit mit Roxanen berief, waren in deutschen Büchern citirt; genaue Angaben über die Musiker des Kaisers Nero, der als Virtuose in seinen Staaten herumreiste, und eine Schaar Claqueurs mit sich führte, von denen die Bezeichnung „Romains“ noch auf unsere Zeit, auf die Claqueurs

in Pariser Theatern überkommen ist, wurden von gelehrten Männern der staunenden Welt verkündiget; doch über die Entwicklung des öffentlichen Musiklebens in Deutschland sind nur spärliche authentische Daten, und großentheils nur aus politischen Journalen zu gewinnen.

Das als unmusikalisch geltende Volk der Engländer besitzt die meisten genauen Angaben über sein Musikleben vom verflossenen Jahrhunderte. In London bestanden bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts vollkommen organisirte Concerte. Die Londoner Gazette von 1672 enthält Anzeigen von Concerten, welche der Kapellmeister des Königs Karl II., Barister, mit den 24 Violinisten des Königs veranstaltete. Ein noch wichtigeres und in der Musikgeschichte einzig darstehendes Concertunternehmen war das eines John Britton vom Jahre 1678. Dieser Mann durchwanderte bei Tage die Straßen Londons als Kohlenhändler, kaufte dabei Musikalien, Bücher und Instrumente; Abends trieb er Musik, spielte die Gambe, ein kleines Violoncello mit 7 Saiten, und studirte Generalbaß. Eines Tages faßte er die großartige Idee, ein Concerthaus zu gründen! Er vereinigte die in London lebenden Musiker von einiger Bedeutung, und errichtete einen Concertsaal über seinem Kohlenlager*); dieser war klein und niedrig, aber bald von der besten Gesellschaft besucht. John Britton's Concerte waren damals, was heute die Monday popular Concerte Chapell's sind; der Musiker, der bekannt werden wollte, ließ sich daselbst hören, der berühmte fand in ihnen neue, sein Ansehen vergrößernde Erfolge; selbst Händel verschmähte es nicht auf der kleinen Orgel in Britton's Saal zu phantasiren. Die Wunderkinder, die man geneigt ist, als eine Treibhaus-

*) Alle diese Daten sind dem höchst interessanten Buche von Pohl, „Mozart und Haydn in London," entlehnt.

pflanze unserer Zeit zu betrachten, sie finden sich zuerst in den Londoner Concerten des 18. Jahrhunderts. Da war ein 10jähriger Geiger Dubourg, ein 11jähriger Cellist Cervetto, der 1760 im Concert der Schmehling, der später als Madame Mara so hochberühmten Sängerin, auftrat. 1764 präsentirte sich sogar ein 9jähriger Cellist John Crosdill. Neben dem Genannten gab es noch eine Masse von kleinen Musik-Genies, unter denen nur ein Einziges auch bei größerer Reife den Erwartungen entsprochen hat: das war Mozart, der als 8jähriger Knabe in London concertirte, auch dort seine ersten Symphonien schrieb. Musik war überhaupt damals in England, das noch den Namen des lustigen Alt-Englands führte, nach allen Richtungen hin verbreitet, und mit aufrichtiger Liebe, nicht als Modeartikel wie jetzt, gepflegt und beschützt. Der Sanct Cäcilientag wurde schon seit 2 Jahrhunderten allgemein gefeiert. Es gab eine ganze Masse musikalischer Gesellschaften von Dilettanten; fast in jedem Hause wurde musicirt, mitunter in der sonderbarsten Weise. Höchst interessant ist der Bericht in der Londoner Zeitung „Advertiser" vom April 1746, daß Christoph Gluck, der Componist der „Iphigenie", der „Armide", „Alceste", „Orpheus", in London zuerst als Concertist und zwar auf der Wasser-Harmonika aufgetreten ist; es war dies ein Instrument bestehend aus Trinkgläsern, die durch Füllung mit Wasser gestimmt waren, und auf denen man dann mit den Fingern herumstrich. Das Instrument war damals derartig beliebt, daß selbst der große Franklin, der Vertreter der amerikanischen Freistaaten, der Erfinder des Blitzableiters, nicht verschmähte, dieses „Glasharmonium", wie er es nannte, zu verbessern, um einem Freunde, dessen Töchter Virtuosinnen darauf waren, ein besonderes Vergnügen zu bereiten. Unter den damaligen Dilettanten-Ver-

einen ragte ein Verein hoher Adeliger und Gentlemen hervor, der die in Altengland heimischen fröhlichen Gesänge pflegte und alljährlich Preise für die besten Compositionen in dieser Gattung ausschrieb; einer der mit den meisten Preisen gekrönten Componisten, und dessen Rundgesänge noch heute in den lustigen Gesellschaften erschallen, war der Graf v. Abington, der friedliche Vater eines großen Kriegers, des Herzogs von Wellington. In jener Zeit wurden in London zuerst die großen Concertflügel gebaut, und zwar 1767 von Bradwood, dem Gründer der berühmten Firma, die noch jetzt von seinen directen Nachkommen vertreten wird; das Haus Erard besteht erst seit den 80ger Jahren.

Ueber das Concertwesen in Frankreich, oder vielmehr in Paris während des 17ten und 18ten Jahrhunderts sind die Daten in spärlicherem Maaße vorhanden, als über das Londoner. Die Tonkunst war in Frankreich bei weitem weniger verbreitet als in England, und die Theilnahme dafür concentrirte sich auf die Oper. Diese war schon im Jahre 1647 entstanden. Als Mazarin eine italienische Truppe kommen ließ, die auf dem Theater „des petits Bouffons“ vielbesuchte Vorstellungen gab, äußerte die Königin Anna von Oesterreich, Mutter Ludwig XIV., ihre Verwunderung, daß Franzosen nicht etwas Aehnliches leisten könnten; das bewog ihren Haushofmeister, den Baron von Noverre, einen Abbé Perrin und einen Organisten Cambon zu veranlassen, daß sie als Concurrenten der Italiener auftraten: sie verfaßten ein Stück „la Pastorale“ première comédie française en musique, erwarben damit Ehre und Geld, und Perrin erhielt im Jahre 1669 den Titel eines Directeur de l'Académie Royal de Musique. So ward das Institut der großen Oper in Paris gegründet. Es blieb bis zum Jahre 1830

immer unter directer Leitung der Regierung, selbst im Schreckensjahre 1792 stand ihr ein Regierungscomité vor, dessen Mitglieder die wüthendsten Sansculotte und zärtlichsten Musikfreunde waren. Hebert, Danton, Henrion, Fouquier zählten zu den täglichen Besuchern der Oper und die Annalen jener Zeit erzählen eine hübsche Anecdote: Lainez, der beliebteste Sänger, sang eine patriotische Ode; als er geendet hatte, trat ein Mann auf ihn zu, den er schon oft als sehr aufmerksamen Hörer in der Coulisse bemerkt hatte, klopfte ihm auf die Schulter und sprach: „Citoyen, Du hast sehr schön gesungen, ich bin ganz gerührt, aber Dein Text ist dummes Zeug, und ich rathe Dir, bevor Du künftig der Nation solchen Unsinn vorbringst, lasse mich die Worte sehn, ich will Dein Censor sein, dann gehst Du sicher.“ „Ja,“ meinte einer der Choristen, der die Ermahnung mit angehört hatte, „der Citoyen versteht sich auf die Schnitte.“ Lainez begriff die geheimnißvollen Worte erst, als er erfuhr, daß der sorgsame Kunstfreund — der Henker war.

Die Oper erfreute sich also in Frankreich reichlicher Pflege, aber um desto weniger die Concerte. Im Jahre 1725 gründete Philidor, der Bruder des Componisten und berühmten Schachspielers, die Concerts spirituels die in der Fastenzeit und an hohen Feiertagen, an denen keine Oper stattfand, in einem Saale der Tuilerien gegeben wurden, und wo geistliche Chöre und Arien jener Zeit mit Instrumentalsoli, mit Violin- und Oboenconcerten abwechselten. Dies Unternehmen stand in den Achtziger Jahren in so großem Flor, daß Mozart es sich zur Ehre rechnete, eine Symphonie für diese Concerts spirituels zu componiren. Während der Revolutionszeit verschwanden sie. In den Fünfziger Jahren bildete sich eine Société d'amateurs, die schon vor der Revolution nicht mehr bestand. Die Concerte waren einmal in Paris nicht sehr beliebt.

In Italien stand die Oper schon im 16. Jahrhundert in so hoher Gunst, daß eine Entwicklung der Instrumentalmusik nicht Platz finden konnte. Nur die Geige, als das Gesanginstrument, zählte große Künstler, und während die Sopransänger ihre Kehlen in Passagen übten, wie nur die bedeutendsten Violinisten sie gleich schnell und rein ausführen konnten, beflissen sich diese auf ihrem Instrumente edlen und großen Gesangston zu erzeugen. Ihre Compositionen sind noch jetzt Muster; an Pianisten ragt nur der eine Domenico Scarlatti hervor, eine merkwürdige Erscheinung insofern, als er in seinen Claviersonaten das Instrument in einer Weise behandelt, daß man glauben möchte, er habe Bach's Werke studirt und gekannt. Als sicher ist anzunehmen, daß bei der ganz unglaublichen Ausbildung der Gesangskunst — von der noch Mozart's Briefe aus Italien Staunenswerthes erzählen — die Instrumentalmusik nur von Liebhabergesellschaften und an den Höfen einigermaaßen gepflegt worden ist, und daß Concerte im verflossenen wie in diesem Jahrhunderte keine Anziehungskraft auf die Italiener übten.

Was nun das deutsche Concertwesen des verflossenen Jahrhunderts betrifft — insoweit als man Data darüber feststellen kann — so ist der im ersten Momente wohl seltsam scheinende Umstand hervorzuheben, daß gerade dort, wo die Musik am verbreitetsten war, wenig oder gar keine öffentlichen Concerte stattfanden. In Wien gab es noch zur Zeit Mozart's nur sogenannte Subscriptions-Academieen, d. h. die Musiker, die viel Unterricht ertheilten, gingen mit einer Liste zu ihren Gönnern und suchten bei ihnen und durch sie Billets abzusetzen; und wie wenig selbst solche Manöver eintrugen, beweist ein Brief Mozart's aus dem Jahre 1784, worin er seinem Vater mit großer Freude berichtet,

er habe 174 Abonnenten für seine drei Academieen, 30 mehr als Richter und Fischer zusammen, die beiden damals beliebtesten Lehrer. Die Spärlichkeit dieser Concerte erscheint jedoch leicht erklärlich, sobald man in's Auge faßt, daß damals alle große Herren ihre eigene Kapelle hielten, Concerte in ihrem Hause veranstalteten und die Künstler meistens glänzend honorirten; die Leute, welche einigermaaßen zur guten Gesellschaft gehörten, hatten daher jeden berühmten Künstler schon in Privatacademieen so oft gehört, daß öffentliche Concerte sie wenig mehr interessirten. Nur besonders seltsame Erscheinungen konnten auf großen Zulauf rechnen, vorzüglich die Geigerinnen, unter denen ein Fräulein Ringbauer und eine Dlle. Strinasachi ihrer Zeit so berühmt waren, wie in unserer die Milanollo und Ferni.

Ganz anders war es im Norden. Hier betrachteten die höheren Stände jede Kunst, die italienischer Rouladen-Sängerinnen ausgenommen, mit Gleichgiltigkeit; dagegen ward vom Bürger- und Beamtenstande die Musik schon in den Achtziger Jahren vielfältig gepflegt und die Concerte erfreuten sich überall zahlreichen bürgerlichen Besuchs. Daß hierbei die Hochschätzung der Tonkunst allein entscheidend wirkte, ist nicht anzunehmen; vielmehr läßt sich aus den damaligen Unterhaltungsschriften die sichere Vermuthung schöpfen, daß die Concerte vielen ehrsamen Familien, die gegen den Besuch des Theaters tugendhafte Bedenken hegten, als das schönste und anständigste Unterhaltungsmittel erschien, vorzugsweise in den protestantischen Ländern. Es gab in den Achtziger Jahren keine einigermaaßen bedeutende Stadt in Nord- und Mittel-Deutschland, wo nicht regelmäßige Concerte von Dilettanten oder Fachmusikern stattfanden: so in Stralsund alle vierzehn Tage, in Magdeburg, Erfurt, Ludwigslust, Coburg, Schleusingen, Detmold, Nordhausen. In

Göttingen*) gründete Forkel 1780 Concerte, und es ist spaßhaft genug, wie er damals vom Verfalle der Oper und Kirchenmusik spricht, und seine Concerte als den alleinigen Zufluchtsort guter Musik preiset. Hamburg scheint nach allen Beschreibungen das gelobte Land der reisenden Virtuosen gewesen zu sein. Dresden war hochberühmt um seiner Kapelle willen, und als Friedrich der Große nach der Schlacht bei Kesselsdorf in die sächsische Hauptstadt einzog, war einer seiner ersten Befehle, daß er ein Concert hören wollte. In Berlin bestanden seit 1751 die Bachmann'schen Abonnement-Concerte. Diese wurden in den Neunziger Jahren durch die Hurka'schen Orchesterconcerte verdrängt, in welchen die Königliche Kapelle wirkte, und wo auch die Königliche Familie erschien. Damals existirte auch ein Concertsalon für die jüdische Colonie im Flies'schen Hause, wo für drei Personen 1 Thaler 8 Groschen monatliches Abonnement gezahlt wurde. Daselbst producirte sich eine Frau Lewy, Frau Wolff und Herr Flies als Claviervirtuosen. Die Zeitungen berichteten nur Gutes über die Musik, meinten aber, es würde „zu viel gesprochen und zu viel Kratzfüße gemacht, als daß man gut hören könnte." Reichardt gründete in den Achtziger Jahren Concerts spirituels nach dem Muster der Pariser; Symphonien von Dittersdorf, Benda, Kuhnau waren an der Tagesordnung. Auch Solisten ließen sich hören. Die beliebtesten Concertinstrumente waren die Flöte, das Waldhorn, die Geige; auch die Oboe, Clarinette und das Fagott standen in hohen Ehren, auf letzterem wurden noch Anfangs dieses Jahrhunderts in Berliner Concerten vielfach Solo geblasen; ich selbst habe in den Dreißiger Jahren in Wien einen Berliner Fagottisten Variationen über „An Alexis send' ich dich"

*) Die oben angeführten Data habe ich nicht einem Buche entnommen, sondern aus den verschiedenartigsten Zeitungen und Wochenblättern gesammelt.

vortragen hören; der gute Mann schaute, als er das Thema blies, so gerührt drein, wie ein lyrischer Tenorist in einer empfindsamen Rolle. Das jetzt so vielgeplagte Clavier ward nur selten als Solo-Concertinstrument benützt. Die Musikcataloge jener Zeit weisen bis zum Jahre 1810 fast nur Trios, und sonstige Ensemblesstücke auf, sehr wenig brillante Fantasien u. dgl.

Das Musikleben Leipzigs war schon vor der Mitte des verflossenen Jahrhunderts reich entfaltet. Aber nur spärliche Berichte sind darüber zu ermitteln, selbst in Leipziger Fachschriften jener Zeit. In Mizler's musikalischer Bibliothek vom Jahre 1737 fand ich folgende Stelle, Bach's Concert betreffend: „Die beiden musikalischen Concerte oder Zusammenkünfte, so hier wöchentlich gehalten werden, sind noch im besten Flor. Eines dirigirt der Hochfürstliche Weißenfels'sche Kapellmeister und Musikdirektor in der Thomas- und Nikels-Kirchen Herr Joh. Seb. Bach, und wird außer der Messe alle Wochen einmal auf dem Zimmermann'schen Kaffeehause in der Catharinenstraße 3, Freitag von 8—10 Uhr, in der Messe aber die Woche zweimal, Dienstags und Freitags zu eben der Zeit gehalten. Das andere dirigirt Herr Joh. Gottlieb Körner, Musikdirector der Pauliner Kirche". —— Dann kommt weiter: „Die Glieder, so diese musikalischen Concerte ausmachen, bestehen meistentheils aus den allhier Herren Studirenden, und sind immer gute Musici unter ihnen, so daß öfters, wie bekannt, nach der Zeit berühmte Virtuosen aus ihnen erwachsen. Es ist jedem Musico vergönnt, sich in diesen musikalischen Concerten öffentlich hören zu lassen, und sind auch mehrentheils solche Zuhörer vorhanden, welche den Werth eines geschickten Musici zu beurtheilen wissen". Wie mir versichert wurde, existiren in Leipzig noch einige Ankündigungen und Programme von solchen Bach'schen Concerten, aber im Besitze von Privaten, welche die-

selben Niemandem zur Veröffentlichung anvertrauen wollen. Auch soll Bach so oft es nur anging, beim Gottesdienste neue Motetten und Cantaten aufgeführt, und die Gelegenheit, sie zu Kirchenconcerten umzugestalten benutzt haben; denn unter den von seinen Gegnern erhobenen Beschwerden befindet sich auch eine, daß man immer neue Texte zu den Cantaten und sonstigen Compositionen des Herrn Cantors an den Kirchenthüren kaufen müßte, wodurch zwar ihm größere Einnahmen, aber den frommen Besuchern des Gotteshauses größere Ausgaben erwüchsen. Das ist Alles, was ich von Leipzig selbst erfahren konnte. In den Musikzeitungen, welche damals in jener Stadt erschienen sind, suchte ich vergeblich nach irgend einer weiteren Angabe über Bach. Ich fand in Mitzler's Bibliothek, die ihrer Zeit sehr berühmt war, einen langen Auszug aus einem Werke über russische Hofmusik, wie ein Graf Repnin anno 1720 die Flöte schön geblasen, ein Oberst Sumarakow eine russische Oper componirt habe, daß ein 14jähriges Fräulein Beligradski eine bedeutende Clavierspielerin sei, und daß der berühmte Mechanicus und ehemalige Grobschmied Winraw, derselbe, für den Händel seine berühmten E-dur-Variationen componirt hat, in Petersburg eine Musik-Maschine gezeigt habe, welche ein ganzes Orchester ersetzte — endlich, daß in der deutschen protestantischen St. Petri-Kirche Concerts spirituels stattfinden, wo eine Passionsmusik von —— Telemann zur Aufführung gekommen war. Die Musikzeitung Leipzigs, welche zuerst sich mit den Angelegenheiten ihrer Stadt beschäftigte, ist im Jahre 1798 gegründet worden, zu einer Zeit, wo überall derartige Journale entstanden, und wo auch schon die politischen Blätter ausführlicher über die Musik berichteten. —

Alle die Mittheilungen, die ich aus diesen Blättern über Concerte geschöpft, beweisen durchwegs, daß bis vor etwa 40 Jahren

die Concertgeber mit den seltensten Ausnahmen tüchtige, zum Theil ausgezeichnete Componisten waren. Was Hummel, Moscheles, Ries, Rode, Lipinsky, Romberg, Spohr geleistet haben, bedarf wohl keiner besonderen Darlegung; so lange sie wirkten, war der Concertsaal noch der Vereinigungspunkt der Musikfreunde.

Aber die Concerte der großen Virtuosen, vorzüglich die Lißt's, haben in dem öffentlichen Musikleben ihrer Zeit, vorzüglich in dem der Residenzen, wo sie in größerer Anzahl stattfanden, eine Veränderung hervorgebracht, die, von den Epigonen ausgebeutet, der Kunst zum Nachtheile gereichte: sie haben das gesellschaftliche Verhältniß des Publikums zum Künstler umgewandelt, indem sie die Scheidewand, die bisher zwischen dem Zuhörer und dem Ausübenden bestanden hatte, niederrissen, die Persönlichkeit des Concertgebers in den Vordergrund treten ließen und ihr die Aufmerksamkeit zuwendeten, die bisher den Leistungen allein gewidmet war. Der Concertsaal schien oft in einen „Salon" umgewandelt, wo der Künstler seine Gäste empfing, wohin reiche und vornehme Damen und Herren eilten, um den berühmten Mann zu sehen, zu sprechen und dabei selbst gesehen zu werden; und es ist nicht zu leugnen, wenn einerseits durch diese Veränderung ein gewisser eleganter Anstrich in das Concertwesen gebracht worden war, wenn die äußere Annäherung zwischen dem ausführenden Künstler und dem zahlenden Publikum der gesellschaftlichen Stellung der Musiker im Allgemeinen einige Vortheile gebracht haben mag, so wich andererseits die weihevolle Stimmung aus dem Concertsaale, die vordem bei allen bedeutenden Leistungen als eine der schönsten Beigaben des Erfolges betrachtet werden durfte; lebhafte Conversationen wechselten mit Rasen und Toben ab und die Momente vor

und nach dem Vortrage waren oft die psychologisch interessantesten.

Wenn ich oben das Wort „Salon" gebraucht habe, so bitte ich diesen Begriff nur in sehr beschränktem Sinne anzunehmen, da wir zwar in Deutschland viele Salondichter, Salonmaler, Salonmusiker, Salon-Litteratur-Historiker, aber glücklicherweise keinen Salon haben. Dieser ist ein spezifisch französisches Product, entstanden durch religiöse und politische Tendenzen, fortgesetzt durch geistige und künstlerische Bewegungen, erhalten durch das Princip der gesellschaftlichen Gleichberechtigung. Unter Ludwig XV. war der Salon als bureau d'esprit der Sammelplatz der Encyclopädisten, der witzigen Schriftsteller, schönredender Gelehrten, in deren Gesellschaft geistreiche und glänzende Cavaliere sich behaglicher fühlten, als in den Gemächern der Marquise Pompadour und ihrer Nachfolgerinnen. Jeder berühmte Mann, oder der als solcher gelten wollte, mußte bei Madame Geoffrin, oder Madame Tencin oder Deffand eingeführt sein; selbst Rousseau war eine Zeit lang der eifrigste Besucher dieser Salons, und deutsche Fürsten hielten in dem Gothaischen Herrn, späteren Barone Grimm einen besonderen Berichterstatter über Alles, was daselbst vorging. Die Salons blieben seit jener Zeit ein unzertrennlicher Bestandtheil des gesellschaftlichen Lebens in Frankreich; selbst während der Schreckenszeit schlich Mancher, der den Tag über die rothe Mütze getragen und den Sansculotte gespielt hatte, des Abends, als Stutzer gekleidet, in die eleganten Gemächer der Madame Récamier u. A. und erging sich dort im heitern Gespräche, ohne sich darum zu kümmern, daß vielleicht am nächsten Tage irgend ein neidisches Conventmitglied ihn als Aristokraten anklagen und auf die Guillotine bringen könnte. Unter dem Directorium, dem Consulate, sowie dem ersten Kaiser

bildete sich das Salonleben immer mehr aus, und gar manche politische Celebrität späterer Jahre mußte sich unter dem Cäsar, dem Feinde der „Ideologen", mit dem bescheidenen Ruhme eines Salonhelden begnügen. Napoleon selbst verlangt ausdrücklich von seinen Generalen, sie sollten sich „mit geistreichen Damen verheirathen und Salons eröffnen". Die Salons waren damals wie jetzt, eine vortreffliche Schule für die Gattung des feineren Lebens, bei welchem Fragen der Kunst, selbst auch die höchsten der Philosophie, in geistreicher Conversation entre deux tasses de thé gelöst wurden. Hierbei können allerdings die roheren Naturen einigermaßen abgeschliffen und besseren Eindrücken zugänglich werden; manche Menschen werden gezwungen sich für Kunst und Wissenschaft zu interessiren, um nicht als Ignoranten aufzufallen, ja selbst an Anregung für den Künstler fehlt es nicht — aber im Ganzen geht das richtige Erfassen des Wahren, die höhere Anschauung vom Leben verloren; die glänzende Redemanier, welche es versteht, auch das Höchste der allgemeinen Unterhaltung anzupassen, behält die Oberhand gegenüber der gründlichen, vielleicht trockenen, wissenschaftlichen Forschung, die nur das Wahre anstrebt, und sich scheut, Früchte ernster Studien auf dem Salonpräsentirteller herumzureichen. Insofern ist es als unermeßlicher Vortheil für deutsche Kunst und Wissenschaft anzusehen, daß der Salon in Deutschland nie recht gedeihen wollte, und in Frankreich hat das Vorwalten der Plutokratie und der Parvenus der Wissenschaft den Nutzen gebracht, daß sie, auf sich angewiesen, ernster und strenger werden mußte. Die französischen Salons waren die Pflanzschule des höheren Virtuosenthums, das im deutschen Concertsaale erst recht emporgeschossen ist. Die Gründer der französischen romantischen Schule, welche in den letzten Jahren der Restauration

und in den ersten der Julidynastie in den Salons herrschte, waren die Lehrer Lißt's und seiner Schule. Sie haben zuerst die Persönlichkeit, die Individualität und deren Wirken in den Vordergrund geschoben, die Lösung aller Fragen der Religion, Politik, der Industrie, kurz der Organisation der Gesellschaft nicht blos zur Domäne der Kunst überhaupt, sondern zu der ihrer eigenen Person gezogen. Ein jeder von ihnen beanspruchte, für jede der erwähnten Fragen die Lösung gefunden zu haben, und auch direct vollführen zu können. Nur so läßt es sich erklären, daß Männer wie Victor Hugo und Lamartine zuerst begeisterte Legitimisten, dann aufrichtige Anhänger der Julidynastie, endlich Republikaner und Socialisten waren, ohne daß man sie für Mantelträger halten dürfe; sie waren bei jeder dieser Wandlungen überzeugt, daß ihnen die Mission geworden sei, der Bewegung den Stempel aufzudrücken, so wie Lißt und seine Jünger überzeugt sind, daß sie berufen seien, im Musikwesen eine totale Umwälzung durchzuführen. Sowie sich nur durch die Versatilität der Geistesrichtung, durch die maaßlose Sucht, nach allen Seiten hin zu wirken, erklären läßt, daß Victor Hugo, der Dichter der „Orientales“ und der „Chants du crépuscule“, eine „Lucrezia Borgia“ geschrieben hat, und dieses Drama in der Vorrede geradezu als ein moralisches darstellt, so kann man auch nur von dem eben bezeichneten Standpunkte erklären, daß Lißt manchmal im geistigen Aufschwunge das Höchste geleistet, und daß er zu gleicher Zeit die schaalsten Opernphantasien componirt hat, daß er selbst noch als frommer Abbé Verdi'sche Motive transcribirt.

Die Wirkung der genialen Virtuosität Lißt's und seiner Schüler war und ist in Deutschland eine größere als überall, und zwar nicht blos weil hier mehr musicirt wird, sondern weil von allen

Künstlern die Virtuosen, besonders die vom Auslande kommenden, die einzigen waren, denen in Deutschlands feiner Welt die Aufnahme zu Theil ward, welche in Frankreich jeder ausgezeichnete Name der Kunst und Wissenschaft genießt. Es gab eben in Deutschland keinen Salon. In Berlin sind in den dreißiger Jahren Versuche angestellt worden, einen neutralen gesellschaftlichen Boden für die hervorragenden Spitzen der Geburt und der Bildung zu gewinnen, aber die Versuche blieben ohne Nachahmung und ohne Nachfolge; in Wien aber ist es nicht einmal zum Versuche gekommen; die bedeutendsten Dichter und Maler waren höchstens im Hause irgend eines intelligenten oder liberalen Banquiers geladen — am liebsten aber versammelten sie sich im gemüthlichen Kaffeehause; dagegen waren, wie schon gesagt, die Virtuosen überall und immer willkommen und gesucht. Der erste, welcher die neue Aera eröffnete, in welcher die Persönlichkeit mit der Leistung indentifizirt wurde, war Paganini. Seine außerordentlichen Erfolge sind unzweifelhaft auf seine damals unerhörten Leistungen gegründet; doch auf die große Masse der Concertbesucher wirkten, noch mehr als sein Geigenspiel, die geheimnißvollen Erzählungen von der erdrosselten Geliebten, vom Kerker, in dem er Jahre lang geschmachtet, von der Geige, die man ihm gelassen, und deren Saiten sämmtlich rissen, bis auf die eine G-Saite, worauf er dann jene Variationen componirte, welche die Welt in Extase versetzten. Paganini hat seiner Zeit sehr oft gegen alle diese Andichtungen Verwahrung eingelegt; er war eben noch kein Virtuose vom heutigen Zuschnitt, ein solcher wäre froh, wenn die Leute derartige Wunderdinge von ihm erzählten; aber seine Erklärungen, selbst die Berufungen auf das Zeugniß seines Gesandten, halfen nichts. Romantische Dichter, poetische Frauen und elegante Herren und

Damen waren einmal überzeugt, ein Mann der in solcher Weise geigte, müsse seine Geliebte ermordet haben; Holtei besang ihn als „Mann in düstere Mährchen eingehüllt", und Heine beschrieb ihn noch 1835 in seinen Florentiner Nächten in wunderbar phantastischen Bildern, so daß der arme nun verstorbene Ernst einmal zu ihm sagte: wenn Sie sich verpflichten, mich so zu beschreiben, dann will ich Jemanden todtschlagen. Der wenigst bekannte Zug seines Lebens ist auch der künstlerisch interessanteste: Als er Berlioz' Symphonie „épisodes de la vie d'un artiste" hörte, und erfuhr, der Componist sei ein noch junger Mann, und lebe in dürftigen Verhältnissen, sandte er ihm 20,000 Franken, ein wahrhaft königliches Geschenk! Die Kunstgeschichte kennt fast keinen ähnlichen Zug, und doch ist er wenig oder gar nicht bekannt.

Alle Erfolge Paganini's wurden von denen verdunkelt, die Lißt zehn Jahre später in Deutschland errang. Jener war nur in Mährchen gehüllt, aber Lißt erschien im vollsten Glanze aller möglichen wahren Abenteuer. 23 Jahre war er alt, als er zu den Freunden Lamartines, Victor Hugo's zählte, und von George Sand in ihren lettres d'un voyageur verherrlicht ward, als Alexander Dumas in einem seiner aufregendsten Romane ihn beschrieb, wie er in einem Salon Weber's Aufforderung zum Tanze spielte und alle Zuhörer und Zuhörerinnen in Taumel versetzte, als sein Name unter denen der eifrigsten Socialisten ertönte, als eine sehr geistreiche, der besten Gesellschaft angehörige Dame ihr Haus verließ, um sein Loos zu theilen. Er war unstreitig der vollendetste Repräsentant der französischen romantischen Schule. In den Vorreden Victor Hugo's und Lamartine's, in den herausfordernden Episoden Alfred de Mussets, hatte er gelernt, wie man der feinen Welt imponiren müsse, wie

sie aufgestachelt sein will, um an Genie zu glauben. Es bedarf wohl keiner besonderen Versicherung, daß ich überzeugt bin, Erfolge wie die Lißt's, könnten ohne eine ganz außerordentliche Begabung nicht erlangt werden; ich will sogar hinzufügen, daß der Musiker Lißt noch weit höher stand als der Concertgeber, den das Publikum doch allein kannte, daß er die schwersten Partituren vom Blatte las, wie ein geübter Clavierspieler einen leichten Walzer; ich will aber feststellen, daß der Concertgeber Lißt ohne die Wirksamkeit seiner Persönlichkeit, die Erfolge nicht auf die Hälfte der Höhe gebracht hätte. Den schlagendsten Beweis lieferte sein erstes Auftreten in Wien. Er traf gerade ein, als Clara Wieck, Schumann's Braut und später sein Weib, der Stern des Tags war — ihre Erfolge überragten bei weitem die glänzendsten, die Thalberg je in Wien errungen hatte. Lißt trat auf — er spielte das Concertstück von Weber — — — das Publikum tobte förmlich, doch nicht viel mehr, als bei manchen Effectstücken der Clara Wieck; aber während der Pause trat Lißt unter das Publikum und knüpfte französische Conversation mit den anwesenden Damen und Herren seiner Bekanntschaft an, und staunend blickten die Wiener auf den Pianisten, der mit den stolzesten Aristokraten im leichten behaglichen Gespräche verkehrte. Einige Tage später durchlief die Kunde die Stadt, er habe der Fürstin Metternich, der Hochmüthigsten unter den Hochmüthigen, die selbst dem Botschafter des Königs Louis Philippe ungestraft Insolenzen sagen durfte, auf ihre undelicate Frage ob er in Venedig „gute Geschäfte gemacht hätte“, die Antwort gegeben: „Madame, ich mache Musik aber keine Geschäfte.“ Solche Episoden wirkten auf das große Publikum mächtiger, berauschender als seine großartigsten Leistungen am Claviere. Er war nicht blos der außerordentliche Musiker, er war der siegreiche

Held, der die Schranken zwischen dem Künstler und den höheren Ständen niedergerissen hatte. Die Dichter besangen, die Frauen vergötterten ihn. Er konnte thun was er wollte, es war immer gut und preisenswerth; und wenn er — besonders in den späteren Jahren — in den Concertsaal ermüdet, abgespannt oder vom Weine erhitzt, kam, wenn seine Leistung den Lißt kaum mehr erkennen ließ, sie wurde doch von Beifall überschüttet, wie die glanzvollste! So ist das große Publikum!

Das außerordentliche Genie Lißt's werde ich an anderen Stellen dieses Buches öfters zu preisen Gelegenheit finden; an dieser Stelle handelt es sich um seinen Einfluß auf die Entwicklung des Concertwesens, und der war entschieden kein zu preisender. Er, der wie kein Anderer, berufen war, nur durch seine Kunst zu wirken und zu glänzen, hat nicht verschmäht, Mittel und Hebel zu gebrauchen, oder durch Andere für sich gebrauchen zu lassen, die er selbst gar wohl nach ihrem richtigen Werthe schätzte, die aber zu seinen Triumphen immer neues Feuerwerk lieferten; die natürliche Folge mußte die sein, daß die späteren Virtuosen, die nicht sein Musik-Genie besaßen, zu noch mehr Hebeln und Mitteln griffen, um nur überhaupt Erfolge zu erringen und daß der Schwerpunkt des Concertprogramms auf die durch außerordentliche Technik hervorragenden Leistungen gelegt ward. Selbst die größten Virtuosen, denen tiefe musikalische Bildung nicht abzusprechen ist, konnten dem Drange, ihre staunenswerthe Fingerfertigkeit zu entfalten, nicht wiederstehen, und sahen vom Werthe der Composition ganz ab, wenn sie nur jenen Zweck erfüllte, jenem Drange Befriedigung bot. Und selbst die Jenny Lind, die so viel gepriesen ward um ihrer nur edlen Richtung willen, hat auf einem Düsseldorfer Musikfeste eine der schaalsten italienischen Bravourarien (nicht etwa eine jener süßen umstrickenden Melo-

dien) gesungen, natürlich mit ganz ungeheurem Beifalle! Die Virtuoserei ist jetzt übrigens auf der Schaubühne ebenso zu Hause wie im Concertsaale. Jeder berühmte Mime spielt mehr oder weniger Solo; Davison sagte zu mir, als ich die schüchterne Bemerkung machte, er sollte doch eine gewisse hyper-sentimentale Rolle, die nur für Liebhaber auf reisenden Sommertheatern paßte, nicht mehr spielen: „Die Bemerkung, lieber Herr Ehrlich, kann jeder Quartaner machen, mir ist's nur darum zu thun, jeden Tag einen andern Menschen darzustellen"; ich entgegnete „die Bemerkung kann jeder Quartaner machen, weil auch einem solchen die Rolle nur als Rührstücklein erscheint; und wer alle Tage einen andern Menschen darstellen will, der riskirt, daß der Mensch in ihm caput geht"; worauf wir wieder ganz gute Freunde wurden.

Von Lißt's Concerten datirt die bessere gesellschaftliche Stellung der Musiker, aber auch die fieberhafte Hast des Reisens von einem Orte zum andern, um überall aufzutreten, die damit nothwendig verbundene Richtung aller Thätigkeit auf den Gelderwerb, die Anwendung aller Hebel, die man zwar nicht selbst direct in Bewegung setzt, aber durch „Secretäre", „Arrangeurs" u. dgl. um desto ungenirter in Bewegung setzen lassen kann. So kam es, daß die großen Virtuosen der Entwicklung der Kunst nach verschiedenen Richtungen neue Impulse gegeben, dem öffentlichen Musikleben aber wenig Nutzen gebracht haben. Man könnte ihren Einfluß auf die Kunst und ihr Verhältniß zu derselben mit Einfluß und Verhältniß der Sophisten zur Griechischen Philosophie vergleichen. Sie waren die Ersten, welche das Recht der Subjectivität, der persönlichen Meinung und Entscheidung als den obersten Grundsatz aufstellten; sie haben es verstanden, durch den Vortrag über den Gegenstand die Unbedeutendheit des Gegenstandes selbst vergessen zu machen, mit der Technik der Sprache

die Armuth der Gedanken zu verdecken, durch die brillanten Variationen der Rede jedes Bedenken gegen das Thema zu beseitigen, sie sind von Stadt zu Stadt gewandert, haben sich zuerst als „Philosophen von Profession“ vorgestellt, und die Geschichte weist nach, wie die berühmten Sophisten ihre Popularität, ihren Ruhm auch pecuniär zu verwerthen wußten, wie sie eitel und wenig begeistert waren vom Berufe der Wissenschaft und wie sie zuletzt alle Mittel anwandten, um durch „pikante“ Vorträge die Gunst des Publikums und der reichen Privatmänner zu gewinnen. Aber diese Virtuosen der Dialektik haben doch, gleich den Musik-Sophisten nicht zu verkennende Verdienste gezeigt: sie haben die Wissenschaft populär gemacht, sie haben die Technik in so hohem Maaße ausgebildet, daß sie als Schöpfer der Grammatik bezeichnet werden dürften und daß Plato und Sokrates sich erst ihre Darstellungsweise aneignen mußten, um sie bekämpfen zu können.

Daß eine Umgestaltung des Concertwesens eintrete, steht vor der Hand nicht zu erwarten. Einige wenige Künstler haben das Beispiel Lißt's nicht befolgt; unter ihnen ragt Joachim hervor: Die Hauptquelle seiner Einnahmen fließt allerdings in England, wo er alljährlich von den Unternehmern gegen hohen Ehrensold angeworben wird, also keine Concerte auf eigene Rechnung veranstaltet, aber in Deutschland, wo ihm alle Secretäre zur Verfügung ständen, hielt er sich immer fern von dem bequemen und zu großen Einnahmen führenden Pfade, den die Andern gern wandern, und deßwegen wollen wir, wenn wir auch sonst durchaus nicht überall mit ihm sympathisiren, ihn preisen als den Bannerträger künstlerischer Gesinnung, als den Concertgeber, der nur durch seine Leistung wirken will, und auch in jeder Hinsicht ganz gut wirkt.

Die Gesellschaft und die Musiker. Aristokratie, Plutokratie, Mäcene, Kunstfreunde, Publikum.

Die Frage, welche Stellung der Tonkünstler in der Gesellschaft einnimmt, zu welcher Stellung er berechtigt ist, in welcher Weise er sie anstreben, erlangen und festhalten soll, ist in allen Tonarten erörtert worden. Aus jedem musikalischen Lager erschallt ein anderes Losungswort. In dem einen gilt der Musiker als der Mann, welcher die höchste Kunst repräsentirt, den also die Gesellschaft am höchsten ehren muß, wenn sie sich nicht als gemeine Rotte erweisen will; seine Pflicht ist es, den Leuten diese Wahrheit in jeder Weise zu verkündigen, als der berufene Vorkämpfer der wahren Bildung. Und diese Grundsätze werden nicht blos von Hochstehenden, Berechtigten, Gebildeten, sondern auch von vielen Leuten verkündiget, die sonst mit den anderen Vorbegriffen gewöhnlicher bürgerlicher Bildung, ja selbst mit den für den gewöhnlichen Schriftsteller nothwendigen Kenntnissen, nie auf glatte Rechnung gekommen sind. In einem anderen Lager gilt die „Keuschheit", „Innerlichkeit", „Zurückgezogenheit von der Welt" als erste Pflicht des Musikers, er soll von ihr nichts erwarten, am wenigsten die „glänzenden" Genüsse anstreben, er soll sich begnügen mit denen, die ihm die Kunst gewährt: Anerkennung der Besseren und Bewußtsein höheren

Strebens. Und sonderbarer Weise wird dieser Grundsatz von vielen Künstlern gesagt und verfochten, denen die Befolgung derselben keine Opfer auferlegt, die von Hause aus nicht um ihren Unterhalt zu sorgen, also auch nicht zu kämpfen brauchen, die ihren Idealen ungestört nachhangen können, und dabei von ihren reichen Vätern genug Geld erhalten, um ruhig zu leben, sich die erlaubten „Genüsse" zu verschaffen, den „glänzenden", oft nur dem Genie zugänglichen, zu entsagen, und die auch sonst für ihr Weiterkommen durch Protektion, Verwandtschaft und Beziehung zur besten Gesellschaft jeden Vorschub finden. Goethe hat diese Klasse vortrefflich beschrieben:

Ich begegnet' einem jungen Mann
Und fragt' ihn um sein Gewerbe;
Er sagt': Ich sorge, wie ich kann,
Daß ich mir, eh' ich sterbe,
Ein Bauerngütchen erwerbe.
Ich sagte: Das ist sehr wohl gedacht;
Und wünschte, er hätt' es so weit gebracht.
Da hört' ich, er habe vom lieben Papa
Und eben so von der Frau Mama
Die allerschönsten Rittergüter.
Das nenn' ich doch originelle Gemüther!

Auch über die Gesellschaft und ihre Beziehungen zu dem Künstler vernimmt man die verschiedenartigsten Ansichten, je nach der Stellung, welche die ihre Meinung kundgebenden Künstler einnehmen. Die Berühmten, also Geehrten und Gepriesenen, hegen entweder den guten Glauben, daß nur die reine Begeisterung für die Kunst ihnen die Ehrenbezeugungen bringe, oder sie sind überhaupt zufrieden, daß eben sie sich in den besten Kreisen bewegen, daß ihre Person gefeiert wird, und be-

trachten alles Andere sehr gleichgiltig. Die Musiker zweiten und dritten Ranges, die sich der Geneigtheit der guten Gesellschaft erfreuen, die von Excellenzen und geheimen „Commerzienräthinnen" geladen werden, sind natürlich ebenfalls entzückt von der Liebenswürdigkeit der „höheren" Kreise und können nicht begreifen, daß man deren aufrichtige Kunstliebe und Verständniß anzuzweifeln wagt. Dagegen deklamiren die nicht Geladenen und nicht Empfohlenen gegen die „sogenannte" gute Gesellschaft: sie ehre und preise nur die berühmten Künstler, die schon in der Oeffentlichkeit zu großem Rufe gelangt, der Protection und Ehrenbezeugungen des Einzelnen nicht mehr bedürfen; unter den Künstlern zweiten Ranges begünstige sie nicht die Begabteren und die ehrenhaft Strebenden, sondern die, welche durch Geschmeidigkeit und angenehme Manieren sich beliebt zu machen verstehen, oder solche, die von Hause aus gute „Connexionen" haben, also durch ihre Person, nicht durch ihr Talent der guten Gesellschaft beigezählt werden. Hört man nun andererseits Cavaliere, Banquiers, hohe Beamte und sonstige Betitelte über Musiker sprechen, so wäre die „gute Gesellschaft" allein kompetenter Richter: „sie läßt jedem Bedeutenden die beste Aufnahme angedeihen, behandelt ihn als Gleichstehenden; sie empfängt auch den weniger Berühmten freundlich, wenn nur sein Streben als ehrenhaftes anerkannt wird; nur die Arroganten, Hochmüthigen unter den Bedeutenden, und die Unbedeutenden, die schwächere Leistungen mit großen Ansprüchen verbinden, fühlten sich zurückgesetzt; aber nicht in Folge der Behandlung von Seiten der guten Gesellschaft, sondern der eigenen Ueberschätzung, der Unklarheit über die eigene Stellung in der Kunst und über ihre gesellschaftliche Berechtigung". Also auf jeder Seite Widersprüche! Die Wahrheit liegt hier nicht in der Mitte, weil die

Verhältnisse hüben und drüben oft recht verschroben sind, sondern außerhalb derselben.

Man kann die gesellschaftliche Organisation in Deutschland, wie sie sich dem Künstler darbietet, in der Weise auffassen: der Monarch regiert, die Aristokratie repräsentirt, die Plutokratie glänzt, das Bürgerthum erhält den Staat. Der Monarch schenkt der Kunst Gnade und Ehren, die Aristokratie protegirt, die Plutokratie bezahlt sie, im Bürgerthume lebt sie. Der Künstler mag die Gnade des Monarchen zu gewinnen suchen, der Aristokratie gegenüber seine Unabhängigkeit bewahren; mit der Plutokratie verkehren und sich von ihr bezahlen lassen, dem Bürgerthume gehört er an. Das ist ein beiläufig idealistischer Standpunkt, den aber deutsche Meister: Mendelssohn, Schumann, und manche kleinere deutsche Musiker mit Glück eingehalten haben. Er ist auch, meiner Ueberzeugung nach, der einzig richtige in Deutschland. Nur eine ganz als Ausnahme dastehende Persönlichkeit wie Lißt konnte ihren eigenen Weg gehen, und überall Erfolge ernten, wie er denn als Vorkämpfer Wagners die Oper des Herzogs von Coburg dirigirte — wofür der erlauchte Componist ihm einen hohen Orden verlieh — und später in Pesth als frommer Abbé, nachdem er der Kirche seine tägliche Andacht verrichtete, den Damen, welche sein Oratorium sangen, (wie die Pesther Zeitungen berichteten), die zierlichsten Complimente sagte und sich über seine Umwandlung und den Zweck derselben freimüthig aussprach.

Die Aristokratie wird immer die größte Anziehungskraft auf den Künstler ausüben. Sie genießt die unbestreitbaren Vortheile der Geburt, der eleganten Erziehung, der besten Haltung; sie erscheint ihm als die Gesellschafts-Schichte, die am meisten auf idealistische Anschauungen hingewiesen ist; mögen diese auch noch

so verkehrt sein, ihm stehen sie näher, als der auf Gelderwerb gegründete Eudämonismus, der jedes Ding nach dem Erträgnisse beurtheilt. Des Künstlers Ehrgeiz mag wohl auch von dem Gedanken gehoben werden, daß der Geistes-Adelige vom Geburts-Adeligen am besten verstanden und geschätzt werden kann. In früheren Zeiten waren Schutz und Beförderung der Musik fast ausschließlich von den hohen Kreisen ausgegangen. Der süddeutsche Adel trieb Musik mit Eifer, viele hohe Familien unterhielten eine eigene Kapelle. Aber — und das ist wohl im Auge zu behalten — nur die Musik erfreute sich ihrer Pflege, jede andere Kunst blieb ihnen gleichgiltig, vergebens suchte man in den Pallästen jener Großen, die am Ende des verflossenen und Anfange dieses Jahrhunderts als die Hauptmäcene der Tonunst galten, eine Bibliothek, die Meisterwerke unserer Litteratur; Romane genug, arg zerlesen; auch die Werke von Göthe und Schiller, zierlich gebunden, und so gut erhalten, wie nur ein Buch, das fast Niemand in die Hand genommen hat. Die Protektion des süddeutschen Adels hat entscheidenden Einfluß auf die Laufbahn der großen Tonmeister geübt; aber bemerkenswerth bleibt es, daß der gefügige, bescheidene, liebenswürdige Haydn von dem Adel in hohem Grade beschützt ward, während der unabhängigere, die Welt mit kühnerem Auge betrachtende Mozart in seinen Briefen immer klagt, daß er bei den Adeligen sich so viel und vergeblich plage.

Die großartig glänzende, bis dahin noch nie gesehene Aufnahme, die Beethoven bei der Wiener Aristokratie fand, war durch mancherlei Umstände veranlaßt. Ich will von vornherein betonen, daß viele Mitglieder der Aristokratie aufrichtige Verehrer und Kenner der Musik waren, daß sie Beethoven's Genius schon in seinen ersten Werken erkannten; seine merkwürdig

angelegte Natur, die sich nur beherrschend zeigte, gefiel auch den hochgeborenen Männern und Frauen, die gewohnt waren, daß alle Musiker ihnen nur demüthig begegneten — der gute, edle Mozart war unabhängig, nicht imponirend. Aber unläugbar wirkte auch ein Nebenumstand sehr bedeutend mit: das „van" vor dem Namen Beethoven, das als Adelsprädicat galt, bis die Entscheidung des Landesgerichts*), zwanzig Jahre später, in dem Prozesse gegen die Schwägerin des Meisters die wahre Bedeutung des Wörtchens feststellte. Daß nun in einem Lande, wo der Adel alle Freiheiten und Privilegien genoß, der allgemein verbreitete Glaube an die adelige Herkunft Beethoven's die größte Wirkung auf seine gesellschaftlichen Beziehungen ausüben mußte, kann Niemand bestreiten.

Ganz anders standen Adel und Tonkünstler im Norden Deutschlands zu einander. Die höheren Stände betrachteten — wie ich in der „Entwickelung des Concertwesens" dargelegt habe — die Kunst und auch die Musik größtentheils sehr gleichgiltig. Die Pflanzstätte der Tonkunst lag im Bürgerthume; nicht in den Residenzen lebten die größten Lehrer und Meister, sondern in Leipzig und Hamburg, dahin zog auch Phil. Em. Bach, obwohl er in Berlin den Posten eines Cymbalisten des großen Königs bekleidete, der allein unter allen Monarchen jener Zeit den alten Sebastian Bach zu ehren und zu würdigen verstand. Und noch bis vor wenigen Jahren lag der Schwerpunkt des Musiklebens in den reichen Bürgerstädten, Mendelssohn's und Schumann's größte Werke sind zuerst in den Concerten und Musikfesten dieser Städte aufgeführt worden, und viel später — nach Jahren — in den Residenzen!

---

*) Für die Prozesse der Adeligen bestand damals ein eigenes Tribunal.

Während der letzten Jahre zeigte sich in der Aristokratie Berlins und in den ihr nächststehenden Kreisen reger Antheil für Musik, und hochgeborene Damen und Herren bewährten ausgezeichnetes Dilettanten-Talent; inwieweit sie unmittelbaren Einfluß auf die Entwickelung des Musiklebens ausüben werden, muß die Erfahrung lehren; vor der Hand machen sie Partheien für und gegen ausschließliche „Classicität" oder entschiedenen „Fortschritt".

Die Aristokratie besitzt übrigens nicht mehr die gesellschaftliche Bedeutung und den Einfluß einstiger Zeiten; Beides ist jetzt auf das Amalgama übergegangen, das die „feine Welt" genannt wird. Diese ist eine Zusammensetzung einer Art von Essenz der Aristokratie, Diplomatie, Plutokratie und sonstiger Ingredienzien, deren Hauptzweck darin besteht, dem Tage etwas abzugewinnen, sich zu unterhalten, gleichviel auf welche Weise, heute im Concert, morgen im roût, übermorgen im Oratorio, am vierten Tage in der „schönen Helena". Es haben schon viele Dichter und Schriftsteller über diese feine Gesellschaft geschrieben, ich will das Urtheil derer anführen, die es nach eigener Anschauung fällten. Goethe sagt:

> Gute Gesellschaft hab' ich gesehen, man nennt sie die gute,
> Wenn sie zum kleinsten Gedicht keine Gelegenheit giebt.

Byron meint:

> Zweihundert feine Leute,
> Genannt die schöne Welt, doch ich, der Alle kannte,
> Weiß wahrhaftig nicht, warum man so sie nannte.

Bulwer's Ausspruch lautet: Der unterscheidende Zug der feinen Leute ist die Ruhe, mit der sie Alles thun, sie essen mit Ruhe, trinken mit Ruhe, zanken sich mit Ruhe, verlieren ihr Weib mit Ruhe, während die Andern bei Allem gleich Lärm schlagen. Nun kann man allerdings diese Citate als Ausfluß

ironischen Laune der großen Dichter bezeichnen; ich will also einige ernsthafte, nur auf Lob abzielende Sätze anführen, aus einem Buche, das von einem feinen Manne für die feine Welt geschrieben worden ist: Ein Baron Mortemart-Boisse, Comte de Marle, im Jahre 1857, Kammerherr S. K. H. des Großherzogs von Toscana, hat ein Buch veröffentlicht, „La vie élégante des gens du monde“ (bei Hachette in Paris). Darin ist nun zu lesen, daß der Comte d'Orsay, seiner Zeit das Muster aller feinen Leute, täglich 13 Thaler für Handschuhe gebraucht habe (ich habe den Grafen in den Fünfziger Jahren gesehen — damals konnte er nicht gut mehr einen Thaler dafür ausgeben); weiter enthält dieses Buch sehr ausführliche Darlegung der Jagdcostüme, wie man Austern essen müsse; endlich Seite 248 stehen noch bei der Lobpreisung der Stadt Paris, als erster des Weltalls die merkwürdigen Worte: „Das naive und hyperbolische Genie Schillers hat zwar gesagt:

„Es giebt nur a Kaiserstadt,
Es giebt nur ein Wien“ (!!!)

doch Paris wird immer 2c. 2c.“. Bedeutsam bleibt es, daß der Herr Baron bei der Beschreibung des eleganten Lebens der Musik gar nicht gedenkt. Ich wäre versucht, dies für ein Compliment anzunehmen, oder als eine indirecte Ermahnung an den Musiker, daß er gar nicht suchen dürfe, zur feinen Welt zu gehören. Allerdings muß er dann auch sich entschließen, von der Plutokratie unbeachtet zu bleiben, denn diese ist entschieden ein Bestandtheil der feinen Welt. Alle die Junker vom Geldsacke, die Barone vom Courszettel, die Baumwollen-Lords und Emporgekrochenen, all die Emporgewirbelten, die glücklichen Bauspeculanten, die „Gründer“, die kühnen Börsenspieler, die geschickten Makler, sie gehören jetzt zur Plutokratie, welche die Musik

protegirt, weil sie zu den Luxusgegenständen gehört und weil man eine Gesellschaft am besten durch Musik zusammenhält; und manche, die es verstanden sich überall einzudrängen, wo sich der Adel versammelt, und durch allerlei Verdienste den Adelstitel zu erhalten, gehören zur feinen Welt, zur guten Gesellschaft, und es ist bereits eine Ehre, von ihnen geladen zu werden! Und wenn sie Künstler empfangen und bezahlen, so gelten sie als „Mäcene!"

Aber — Niemand möge ihnen das Prädicat bestreiten, bevor er die Geschichte jenes berühmten Freundes des Imperators Augustus genau kennt, jenes Mäcen, den Horaz so oft besungen hat, und dessen Name bis zu unsern Zeiten auf jeden Kunstgönner übertragen ward. Ich will hier nicht anführen, was Tacitus über ihn sagt, der große Historiker war bekanntlich kein Freund der feinen Welt. Aber andere weniger strenge Richter, z. B. Sueton, geben ein Bild von ihm, mit dem gar viele unserer heutigen „Mäcene" eine merkwürdige Aehnlichkeit zeigen. Er besaß die genaueste Kenntniß von Edelsteinen und von allen zum Putz gehörigen Gegenständen; er führte das lüsterne Ballet zu Rom ein, und beschützte und liebte den Aegyptischen Tänzer Bathyllus. In der Kochkunst galt er als competentester Richter, und war, wie Plinius erzählt, der Erfinder eines besonders fein zusammengesetzten Gerichtes. An seiner reichbesetzten Tafel fanden alle witzigen Köpfe, alle amüsanten Leute freundliche Aufnahme, vor Allen jedoch jener Tänzer Bathyllus und nach diesem der Sänger Tigellius, der damals eine so große Rolle spielte, als irgend ein großer Tenorist heutzutage. Horaz beschreibt ihn, wie er bald ernsthaft einherging, als ruhte das Wohl der Welt auf seiner Schulter, bald über die Straßen lief, als fliehe er vor Feinden; bald von Potentaten und Tetrarchen den Mund voll hatte, bald sich zufrieden

pries, in gemüthlicher einfacher Gesellschaft ein Kännchen Sabinerwein zu leeren; wie er nie sang, wenn man ihn darum bat, selbst dem „Flehen Cäsar's" nicht nachgab, dagegen, wenn Keiner ihn aufforderte, plötzlich loslegte, und den Leuten von Anfang bis Ende der Mahlzeit die Ohren voll schrie!

Nach dem Tänzer und dem Sänger galten allerdings Horaz und Virgil als die Lieblinge Mäcens; er unterhielt sich gern mit Dichtern. Jenem schenkte er ein Gütchen, nach Suetons Schätzung im Werthe ein Zehntheil seiner Geschenke an Tigellius und Bathyllus; den Virgil, der im Bürgerkriege sein ganzes Vermögen verloren hatte, empfahl er dem Augustus, und dieser gab dem Dichter ebenfalls ein Gütchen, wofür ihn dieser auch nach Gebühr als einen Gott pries: Deus mihi haec otia fecit. Noch eine bedeutende Aehnlichkeit zwischen dem Römischen Mäcen und denen unserer Zeit ist hervorzuheben: sein Umgang mit Dichtern und Gelehrten übte nicht den mindesten Einfluß auf seine Bildung, seine Ausdrucksweise war geschraubt oder trivial, in Prosa wie in Versen, wenn er sich darin versuchte.

Glücklicherweise üben die „Mäcene" heute nicht mehr den weitgreifenden Einfluß, den sie selbst noch zu Zeiten Beethovens besaßen; der gute Musiker, der sich entschließen kann, seine Unabhängigkeit zu wahren und langsame aber sichere Erfolge anzustreben, wird Freunde der Tonkunst und der Bildung finden, die auch für andere Künste Sinn und Verständniß besitzen, die vielleicht kein „sehr großes Haus machen", in deren Kreise er sich aber eine recht behagliche Existenz schaffen kann; derjenige, der sich von den reichen und unwissenden Parvenus, die in Börsen und Banken alle Tage emporschießen, begönnern lassen will, der mag sich recht feine und geschmeidige Manieren aneignen, den „Mäcenen" schmeichelhafte Dinge sagen, ihre Impertinenzen

und Launen gleichmüthig ertragen, ihre Dummheiten anhören, ohne eine Miene zu verziehen, ihre empörenden Aeußerungen über Menschen und Dinge*) vernehmen, ohne sein Herz schneller pochen zu lassen, mit ihren Damen über Litteratur und Stadtklatsch conversiren; er wird sich sehr wohl dabei befinden; ist er recht fein und verständig, vielleicht gar der Sohn irgend eines höheren Beamten oder der Schützling eines solchen, dann findet er Aufnahme in jenen „feinen" musikalischen Kreisen, wo man jedes Werk von Beethoven, Mendelssohn und Schumann genau kennt, wo ich aber in früheren Zeiten genug oft Verse aus Göthe's Tasso als Schiller'sche citirte, und von berühmten Malern sprach — die nie gelebt haben. Die großen Virtuosen bedürfen allerdings solcher Mittel nicht, sie richten sich heute unmittelbar an das große Publikum; um dieses anzuziehen, werden wohl manchmal allerhand von der Kunst weit abliegende Mittel angewendet — aber die Gesammtsumme der Erfolge bietet doch

*) Zur Zeit der Wohnungsnoth (im April 1872) hörte ich aus dem Munde eines sehr reichen Häuserbesitzers und seiner Frau Aeußerungen über die armen Familien, die nach dem Arbeitshause wandern mußten, daß ich meinen Ansichten Worte gab, obwohl mein Interesse Schweigen gebot; die Beiden nahmen meine Bemerkungen ziemlich freundlich auf, weil sie noch zu den wenigen Besseren gehören, deren Herz der Reichthum noch nicht ganz verknöchert hat. Aber was ich von Anderen vernahm, erzeugte fast den Wunsch in mir, daß die Franzosen arme Teufel gewesen wären, die Nichts zahlen konnten, und daß wir uns mit dem nationalen Bewußtsein, ohne die Milliarden begnügen mußten, welche jetzt das Geld entwerthen, alle Preise in die Höhe treiben, und die schaalsten Nichtslinge zu Bedeutung gelangen lassen. Ein Kerl, der noch vor wenigen Jahren Jedem mit einer tiefen Verbeugung dankte, der ihn mit einem Auftrage beehrte, und der froh war sich satt essen zu können, der aber seither durch unergründliche Gründungen und dergl. sehr reich geworden ist, und mit der Plutokratie verkehrt, sagte in meiner Gegenwart in einem Laden in Baden-Baden, wo meistens theure Nippsachen verkauft werden: Gott, in Berlin kriegt man ja nichts G'scheidt's! Höchstens noch in Wien, meine Sachen muß ich noch aus Paris kommen lassen. — Das — !!!

zuletzt den sichersten Maaßstab für den wahren Werth der Leistung. Wenn diese Großen und Berühmten einmal genau ermessen wollten, wie viel von den ihnen dargebrachten Huldigungen der Gesellschaft auf Rechnung wahrer Begeisterung für die Kunst, und wie viel auf die der Ostentation zu bringen ist, wenn sie sich einmal die Mühe nähmen, zu prüfen wie es mit der wahren Geistes- und Herzens-Bildung so vieler sehr musikalischer Herren und Damen steht, dann — ja dann könnten und würden sie auch für die Stellung des ganzen Standes anders wirken, dann würden sie durch die Huldigungen der frommen Leute sich nicht zu Concessionen verleiten lassen, die nicht ihre, wohl aber des weniger hoch stehenden Musikers Stellung erniedrigen, weil selbstverständlich von diesem noch viel mehr verlangt, ihm noch viel mehr zugemuthet wird. Sie würden dann eine Wahrheit erkennen, die allerdings recht unangenehm klingt, aber unleugbar fest steht: Die Musik wirkt auf viele Menschen nicht als die höchste Kunst, sondern wie ein electrisches Fluidum. Bekanntlich entwickelt Dieses starke Anziehungskraft zwischen ganz verschiedenartigen Körpern! Reibt man eine Glasröhre mit einem Tuchlappen, so zieht sie Papierstreifen an, in dem Augenblicke, wo die Electricität, welche die Erregung bewirkte, endet, fallen die Papierstreifen von der Glasröhre wieder ab. So auch die Musik: Gar viele ihrer Vertreter und Vertreterinnen stehen, vom Standpunkte der allgemeinen Bildung betrachtet, im Reiche der Menschheit nicht höher als eine Glasröhre in dem der unorganischen Körper, aber wenn sie Musik machen, wenn sie singen oder klavierspielen oder geigen, dann strömt von ihnen das electrische, Anziehungskraft ausübende Fluidum; und gar viele Zuhörer sind, vom selben Standpunkte betrachtet, ein Papierstreifen; aber die Musik zieht sie an;

verklingt diese, dann fallen die Beiden, Musiker und Hörer, auseinander wie zwei ungleichartige Stoffe, wenn nicht andere Mittel gefunden werden, sie zusammen zu kitten. Wenn die Großen und Berühmten das vor Augen behielten, würde vielleicht Manches sich ändern in der gesellschaftlichen Stellung der Musiker. Doch es wird sich nicht ändern. Die meisten Menschen und ihre Eitelkeiten bleiben sich gleich, selbst wenn sie äußerlich die Meinung ändern. Nur sehr Wenige befolgen die Regel, die Horaz aussprach, als er von dem Leben im Pallaste und an der Tafel Mäcens angewidert, auf sein Gütchen flüchtete: „Ich will Jupiter nur um das bitten, was er geben, was er nehmen kann: Leben, und was ich zum Leben brauche; Ruhe des Gemüthes will ich mir selbst schaffen.“

Sed satis est orare Iovem quae donat et aufert;
Det vitam det opes; aequum mi animum ipse parabo.

Vom Geschmacke des Publikums; von Partheien, Kritik, und deren Einfluß, und von der Laufbahn des Musikers.

Ein berühmter Chemiker und Physiologe — wenn ich nicht sehr irre, Liebig — hat in einer Vorlesung seine Ueberzeugung ausgesprochen: ein vollkommen gesunder Körper müsse zu seiner Erhaltung Nahrungsmittel aufnehmen, die in den Grundstoffen ganz verschieden sind, weil nur in dieser Weise den verschiedenen Organen immer neue Säfte zugeführt würden; ebenso müsse der gesunde Geist die verschiedenartigsten Stoffe bewältigen, wenn er in Witz, Scharfsinn, Fassungskraft, Phantasie und Wiedergabe gleich thätig und kräftig bleiben soll.

Nach diesem, meiner Meinung nach sehr richtigen Grundsatze gehörte die Prüfung der verschiedenen Urtheile über den musikalischen Geschmack des Publikums zu den besten Nahrungsstoffen des Geistes, denn größere Widersprüche hat er wohl in wenigen Fragen zu bewältigen und zu verdauen. Zwar einigen sich die meisten Urtheile dahin, daß der Künstler dem verdorbenen Geschmacke des Publikums keine Zugeständnisse bieten dürfe, aber die Erklärungen, welcher Geschmack der gute und welcher der verdorbene sei, widersprechen einander diametral. Wenn eine Composition, die von irgend einer Partei oder Koterie als

sehr bedeutend bezeichnet wird, dem Publikum nicht gefällt — dann sagen die Einen: „Das Publikum ist noch nicht reif für diese großartige Tondichtung oder hat seinen Geschmack durch Kabalen beeinflussen lassen!" — wogegen Andere die Reife und den unverdorbenen Geschmack des Publikums preisen, weil es diese Composition zurückgewiesen hat. Wenn dann nach einigen Jahren dieselbe Composition Bewunderer findet und beklatscht wird, dann sagen die Einen triumphirend: „das Schöne bricht sich überall Bahn"; auf der anderen Seite ertönt die Klage: „auch das Verrückteste findet zuletzt Anhänger".

Da nun der Geschmack des Publikums ein steter Anlaß zu Widersprüchen ist, so drängt sich die Frage auf, was ist Publikum, und was ist Geschmack?

Im verflossenen Jahrhunderte, und zwar noch in der letzten Hälfte desselben, gab es in Deutschland noch kein musikalisches Publikum nach dem heutigen Begriffe, während in Frankreich und England ein solches existirte. In diesen beiden Ländern war auch die gesellschaftliche Bildung schon viel früher in höherem Grade entwickelt als in Deutschland. Die französischen Dichter hatten die Sprache bereits zur höchsten Blüthe gebracht, in England hatten kühne Geister eine neue Epoche der Philosophie und der Staatswissenschaft angebahnt, in beiden Ländern war die schöngeistige Literatur und die Conversationssprache zur selben Zeit vollständig ausgebildet, als in Deutschland noch die meisten Gelehrten es als eine Gefahr für ihren Ruf betrachteten, sich in ihren Schriften der deutschen Sprache zu bedienen. Allerdings war in England und Frankreich das geistige Leben in den Hauptstädten concentrirt, in Deutschland zersplittert. Dort herrschten die bureaux d'esprits und die blaustrümpfigen Ladies, in deren Salons für die meisten Fragen der Politik und Wissen-

schaft das Losungswort ausgegeben ward; in Deutschland fand die Wissenschaft nur in den Hörsälen der Universitäten und im Studirzimmer des Gelehrten eine Zufluchtsstätte. Inwieweit gerade die Entfernung von Hof- und Salonleben deutscher Kunst und Wissenschaft genützt hat, mag der Leser selbst ermessen. Hier gilt es nur das Factum: die Beziehung des Publikums zur Musik, festzustellen.

Nehmen wir das nächstliegende Beispiel. Gluck's Opern waren in Paris zu Anfang der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Gegenstand des heftigsten Streites in den Journalen, also eine Art von öffentlicher Angelegenheit. In Deutschland sucht man vergebens nach einem Anzeichen solcher Bewegung. Die besten Zeitgenossen Gluck's: Klopstock, Wieland, Herder standen mit ihm in Verbindung; aber in jenen Kreisen, die man eben Publikum nannte, war der Componist der Armide und Iphigenie nicht weiter bekannt, als daß Hofzeitungen meldeten, der Ritter Christ. v. Gluck habe in Versailles vor ihrer kaiserlichen Hoheit der Dauphine gespielt oder ein anderes Mal „der Ritter Christ. v. Gluck sei durch Allerhöchstes Rescript zum Kaiserlichen Königlichen Hofcomponisten ernannt worden". Selbst in Weimar, dem Orte, von welchem aus die Strahlen geistiger Bewegung über das ganze Deutschland sich verbreiteten, kannte man und zwar noch in den 70ger Jahren nur eine Alceste — nicht die von Gluck, sondern von Schweizer; und wenn der Hof sich zur Musik gestimmt fühlte, dann componirte sie der Kammerherr von Seckendorf. In Mittel- und Süddeutschland herrschten italienischer Gesang und Sängerinnen, die Oper war ein Hofinstitut. Mozart mußte bekanntlich in München seinen Idomeneo für die wälische Oper schreiben, wie er denn später in Wien und Prag Don Juan, Figaro und Titus für

die Italiener schreiben mußte, um sie vor die hohen Herrschaften zu bringen. Seine Zauberflöte war für den Besuch des Schikaneder'schen Theaters geschrieben, welche mehr das Singspiel und die Posse cultivirte. Wir sehen also bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts entweder in den deutschen Kleinstaaten die Musik als Hofamüsement, in den süddeutschen freien Reichsstädten, insofern sie nicht zum Kirchendienste gehörte, als höhere „Stadtpfeifferei". In den norddeutschen Städten herrschte regerer Musiksinn, wie ich in dem Artikel „Entwickelung des Concertwesens" dargelegt habe. In Leipzig entstand 1743 der erste Keim einer Anstalt, die hundert Jahre später sich mächtig entfalten sollte. Sechszehn Personen verpflichteten sich zu einem jährlichen Beitrage, um die Kosten eines Orchesters zu bestreiten So begannen die Gewandhaus-Concerte. Man darf hieraus jedoch keinen Schluß auf höhere Bildung der Leipziger einflußreichen Musikfreunde ziehen. Die Verhandlung des hochedlen Rathes am 29. Juni 1750 weist nach, daß die Väter der Stadt einen von Sr. Excellenz dem Grafen Brühl empfohlenen Herrn Harrer zum Cantor der Thomaskirche ernannten am Tage nach dem Tode Joh. Seb. Bach's, dessen irdische Hülle noch der Bestattung harrte.

In Deutschland existirte also ein musikalisches Publikum nicht, weil ja auch ein gesellschaftliches Leben, aus dem ein Publikum entsteht, sich noch nicht entwickelt hatte, dagegen gab es eine Masse großer und kleiner Herren, die sich für Musik interessirten, oder auch damit selbst beschäftigten. Fast alle kleinen Souveraine, vorzüglich aber die Kirchenfürsten, hielten Theater und Kapellen, componirten wohl auch selbst, zur Ehre der Kirche, zum Schaden der Kunst, schrieben Messen und bezahlten italienische Sängerinnen. Der Schwerpunkt der musikalischen Ent-

wickelung Deutschlands ruhte damals entschieden in Wien. Dort gab die Kaiserfamilie das Beispiel warmer Liebe zur Musik, dort residirte ein reicher und mächtiger Hofadel, der in ungetrübter Sicherheit des Herrschens, freundlich herablassend, die Tonkunst als die bequemste aller Künste beschützte. Dort lebte ein wohlhabender, aufgeweckter, gutmüthiger Bürgerstamm, der theils aus eigenem Antriebe, theils in der Nachahmung höherer Kreise der Musik jene Pflege widmete, welche von jeher als eine Garantie gegen zu vieles Denken angesehen ward. Die meisten großen Herren unterhielten eine eigene Kapelle, waren wohl auch selbst tüchtige Dilettanten. Fürst Esterhazy, der erste der drei Fürsten derselben Familie, deren Kapellmeister Haydn war, spielte Geige und Bariton. Ein Graf Esterhazy blies Hoboe, ein Graf Bethlen wirkte in den Sinfonien als Fagottist, und ich habe selbst als Knabe einen Grafen Troyer gekannt, der als tüchtiger Clarinettist berühmt war. Alle großen Herren veranstalteten regelmäßig Concerte in ihrem Hause, wobei, wenn sie nicht ihre eigene Kapelle hielten, die Mitglieder der Kaiserlichen Orchester verwendet wurden. *Diese Cavalierconcerte waren die Grundlage der Kammermusik. Aus den prunkenden Gemächern der fürstlichen und gräflichen Palais haben die Quartette und Sinfonien unserer großen Meister den Weg in den Concertsaal genommen.* So kam der einzige Impuls vom Adel, und ohne seine directe Einwirkung gab es kein musikalisches Unternehmen. Es galt damals für eine Ehrensache, auf die ersten Exemplare eines neu erschienenen Musikwerks zu subscribiren und sie dem Componisten glänzend zu honoriren. Und es ist ein bedeutsames Zeichen jener Zeit, daß Ph. Em. Bach, der in Hamburg lebte, die meisten seiner Sonaten nach Wien verkaufte. Die lustige Kaiserstadt

hatte für die Musik damals die Bedeutung, welche Weimar für die Dichtkunst besaß. Zur selben Zeit, als Goethe seinen Wilhelm Meister vollendete und die Iphigenie entwarf, gab Mozart seine Concerte und componirte seinen „Don Juan". Die französische Revolution und die Kriege übten nicht den mindesten lähmenden Einfluß auf diese Vorliebe des österreichischen Adels für Musik und auf die reichliche Unterstützung, die er ihr zuwandte. Beide erreichten gerade in der Zeit von 1791 bis 1804 ihren Höhepunkt. Von da ab beginnt die Abnahme, der allgemeine Umschwung im öffentlichen, wie im Musikleben.

Die kleinen Fürsten Süddeutschlands hatten sich bald mit dem Franzosenthume versöhnt, als Kaiser Napoleon die unabhängigen Königreiche und Großherzogthümer erfand. Die Masse des Volks schwankte zwischen der alten Anhänglichkeit für das katholische Oesterreich und einer gewissen Bewunderung für das neue Regiment, das doch auch frische Bewegung und Leben, mitunter auch Befreiung mancher Lasten mit sich gebracht hatte. Man fürchtete sich eigentlich damals wie bis vor einigen Jahren am meisten vor dem civilisirten, prunklosen, protestantischen Preußen. Die Wenigen in Süddeutschland, welche die Schmach des Vaterlandes fühlten, standen vereinzelt, vom Volke nicht beachtet, von den gelehrten Bauchdienern belächelt. Anders war es im Norden, hier war die große Bewegung der Litteratur weiter vorgedrungen, das Volk konnte nicht mehr entnationalisirt werden. Hier entfaltete sich auch der Sinn für die deutsche Musik immer kräftiger, in Berlin, in Leipzig concertirten deutsche Künstler und blühte deutsche Musik, während im Süden der alte Opern- und Balletprunk wieder auflebte und nur die reisenden Virtuosen einige Theilnahme erweckten. In Oesterreich aber gingen große Veränderungen vor. Der wohl-

thuende Einfluß des hohen Adels ward schwächer, an seine Stelle trat der wechselnde Geschmack eines neuen Publikums. Die Kriege, die Staatsbankerotte, sowie andere Ursachen hatten das Vermögen der großen Besitzer vermindert und zwangen sie zur Sparsamkeit. Sie gaben ihre Kapellen auf, sie kauften keine Manuscripte mehr, bezahlten nicht mehr die ersten Exemplare einer neuen Composition mit dem zehnfachen Preise; sie beschützten zwar nach wie vor die Musik, aber die directen Beziehungen zu ihr und deren Vertretern wurden seltener. Als die Wiener Congreßzeit herankam, zeichnete sich die hohe Aristokratie durch glänzende Feste, Gala-Fahrten, Toiletten u. s. w. aus, aber jene von den Hauskapellen ausgeführten Concerte, hatten bereits seit einigen Jahren aufgehört, es geschah kaum, daß noch hier und da ein Quartettabend veranstaltet wurde. Im Jahre 1817 kam Rossini mit dem Wohllaute seiner Melodien, der sich oft bis zur wahren musikalischen Schönheit erhebt, mit seiner Kenntniß des Theaters und der Stimme, und mit seinen unvergleichlichen italienischen Sängern nach Wien. Seine Opern verbreiteten sich schnell nach allen Richtungen, schon 1818 wurden sie in Berlin aufgeführt und mit ihnen gewann die italienische Musik, die bisher nur als *die Favoritin der Höfe betrachtet worden war*, die Oberhand im Theater und im *öffentlichen Musikleben*. Es bildeten sich Partheien und Spaltungen unter den Musikverständigen und Musikfreunden. Jede Parthei suchte sich zu verstärken. Die Verschiedenheit der Geschmacksrichtung entwickelte auch eine größere allgemeine Theilnahme — und so entstand das *große* musikalische Publikum in Deutschland.

Es muß hier gleich angedeutet werden, daß der Streit der musikalischen Partheien in Süddeutschland zwar leidenschaftlich, aber nicht mit dem Ingrimme geführt wurde, wie in Nord-

deutschland. Das süddeutsche Naturell fand schon in der größern Empfänglichkeit ein vermittelndes Moment, während im Norden die Reflexion nur trennend wirkte. In Süddeutschland scheiden sich die Leute oft nach Empfindungen, aber ruhigeres Nachdenken nähert sie einander; im Norden sind manchmal die ursprünglichen Gefühle dieselben, aber über einen streitigen Nebenpunkt philosophiren die Leute so lange, bis sie sich auseinander philosophirt haben.

So war denn die Erscheinung von Weber's „Freischütz“ in Berlin eine nationale Angelegenheit, in Wien eine rein musikalische. In Berlin verhielt die Kritik jener Zeit sich kühl, während das deutsch gesinnte Publikum jubelte, und den Sieg deutscher, nationaler Gemüths-Musik und eines volksthümlichen Textes über Spontini'schen Pathos und exotische Texte feierte. In Wien stritten die Leute, ob Weber oder Rossini schönere Musik machte. Es ist zwar später behauptet worden, der Enthusiasmus der Wiener sei ein Protest gewesen gegen die politische Reaction, die sich in Rossini's Musik wiederspiegelte; aber ich glaube, die Wiener haben sich wenig gekümmert um die aus Rossini'schen Rouladen ertönenden, politischen Prinzipien. Die lebhaften italienischen Opern und Sänger waren schon vor Rossini's Erscheinen sehr beliebt und die damaligen deutschen Opern von Weigel, Gyrowez, Seyfried, Winter, selbst die des sehr ehrenwerthen Romantikers Spohr, konnten mit ihrer spießbürgerlichen Anständigkeit die Wiener nicht interessiren, geschweige denn erwärmen! Und die italienischen Sänger jener Zeit waren die größten Gesangkünstler und Virtuosen aller Zeiten; die echte italienische Gesangsmethode übt, von einer schönen Stimme vorgetragen, noch heute einen fast unwiderstehlichen Zauber aus, dem erst nachher der Gedanke folgt, ob das

Gesungene oder der Gesang, die Composition oder die Ausführung uns entzückt hat. Kein Wunder also, wenn Rossini's Opern eine Zeit lang alle anderen verdrängten. Uebrigens hat nicht er die größte Umwälzung im Theatermusikleben bewirkt. In den zwanziger und dreißiger Jahren übte nicht die italienische Oper, sondern die französische Musik-Entwicklung, der von dort ausgehende Eclecticismus, die Stylmischung, den mächtigsten Einfluß auf die Geschmacksrichtung des deutschen Publikums. Paris strahlte im höchsten Glanze politischer und künstlerischer Entfaltung und in einer Concentrirung von Größen und Berühmtheiten, wie sie vorher nicht existirt hatte und wohl nicht wiederkehren wird. Cherubini ruhte auf seinen Lorbeeren, der jetzt ganz vergessene Onslow componirte ein Quartett nach dem andern, ohne dem Drängen der Verleger und Dilettanten genügen zu können, Auber hatte mit seiner Stummen von Portici, Halévy mit der Jüdin und Rossini in seinem Tell die Grundlage zur sogenannten historischen Oper gelegt, die Meyerbeer auf's Höchste entfaltete; Boieldieu, Herold, Adam beherrschten die sogenannte Conversationsoper. Paganini, Lißt, Chopin, Ernst, Baillot, Kreutzer, Beriot, Herz, Kalkbrenner lebten in Paris, Thalberg gründete seinen Ruhm daselbst. Die großen italienischen Sänger feierten dort ihre Triumphe, und Bellini und Donizetti componirten für die Pariser italienische Oper ihre besten Werke: Puritaner und Don Pasquale. Und nicht bloß das Aeußerliche des Theaters und des Virtuosenthums war in Paris glänzend entwickelt; ein mächtiger Drang nach dem Höchsten in der Kunst lebte und wirkte in den Gemüthern. Die Gesellschaft der Conservatoriumsconcerte hatte im Jahre 1828, man sagt, durch Rossini angeregt, Beethoven's Sinfonien aufgeführt und einen nie geahnten Enthusiasmus damit hervorgerufen; ein junger ehe-

maliger Studirender, der Medicin, Berlioz, war mit einer neuen Sinfonie hervorgetreten, die von den Romantikern als der erste Schritt auf neuer Bahn bezeichnet wurde; Mendelssohn kam als ganz junger Mann nach Paris und die alten Capellmeister des Conservatoriums ehrten ihn, indem sie — nicht etwa ein Festessen mit Toasten und Zeitungsberichten veranstalteten, sondern — in ihren Concerten seine Sinfonie aufführten, die er selbst bisher noch nicht gehört hatte, Baillot das Octett in vollendeter Weise vortrug, und er selbst aufgefordert wurde, im Conservatorium das G-dur-Concert Beethoven's zu spielen. Ich berühre das ausdrücklich hier, um zu zeigen, daß man den Franzosen nicht vorwerfen dürfe, von ihnen allein sei nur das Virtuosenthum und die Reclamemacherei ausgegangen.

Wir sind in Deutschland schon lange von dem Einflusse der Pariser Erfolge auf unseren Geschmack „emancipirt", aber der deutsch-amerikanische Herr Ullmann und seine Zöglinge, die „Secretäre", die Vorreiter der berühmten Virtuosen, finden, und zwar gerade in den Provinzstädten, in diesen Sparkassen deutscher reiner Gesinnung, den fruchtbarsten Boden für ihre Thätigkeit; den Glauben, daß diese Thätigkeit bloß in Localmiethe und Besorgung der Zettel besteht, will ich Niemandem rauben, sondern nur andeuten, daß manche außerhalb der Kunstleitung befindliche Hebel auch von Deutschen vortrefflich gehandhabt werden.

Bis zu den vierziger Jahren mußte der Componist oder Virtuose, der in Deutschland „Glück machen" wollte, vorerst das Pariser Ruhmesdiplom erwerben. Erst beim Beginne der obenerwähnten Periode ward der Einfluß Mendelssohn's und Schumann's fühlbar im öffentlichen Musikleben, allerdings nur im Concertsaale, denn im Theater herrschte Meyerbeer mit seiner in Paris gelernten Stilmischerei, neben ihm Auber und die

Italiener. Aber nach 1848, als der politischen Zerfahrenheit die Ernüchterung und Erniedrigung folgte, traten im deutschen Musikleben zwei gewaltige Aenderungen hervor: die Bildung der Partei der Zukunftsmusiker oder „neudeutschen Schule", und die Verpflanzung der einflußreichen Kritik von den schöngeistigen, bisher maaßgebenden, auf die großen politischen Zeitungen.

Die Besprechung des Inhalts der Wagner'schen Schriften liegt außerhalb der Aufgabe dieses Artikels, hier kann nur ihr Einfluß auf die Stimmung und Geschmacksrichtung des Publikums in Betracht gezogen werden und dieser Einfluß war ein unermeßlicher.

Wagner trat nicht blos mit der großen Kühnheit und Rücksichtslosigkeit als Reformator des Musikdramas, ja der ganzen künstlerischen Anschauungen auf; er wagte in einer Zeit, wo die freiheitliche Presse unterdrückt zu Boden lag, den Verfall der Kunst dem ganzen politischen Leben, den Regierungen, den Höfen zuzuschreiben, er wagte an das Volk zu appelliren, für Rettung der Kunst! Begeisterte Anhänger aus den verschiedenartigsten Gattungen schaarten sich um ihn: schwärmerische Jünglinge, die von seinem Wesen und künstlerischen Wirken durchdrungen waren — und geistreiche blasirte Weltmenschen, die in der Hast des Lebens viel versucht und abgenutzt hatten, Pessimisten, die nicht etwa die Unvollkommenheit des menschlichen Daseins erkennend, dieses Leben als eine Uebergangsperiode betrachten, und im inneren Schauen und im Sehnen eine Zuflucht suchen, sondern vielmehr um dem inneren Zwiespalte zu entgehen, nach Allem Aeußerem, was ihnen in ungewöhnlicher Form neue Aufregung bietet, mit Begierde greifen; wahre aufrichtige Künstler, die von dem Tone seiner Schriften absehend, die unleugbaren Wahrheiten, die darin ausgesprochen waren, als Leitfaden einer neuen und edlen Rich-

tung betrachteten — und halb-Musiker und -Schreiber, die endlich einen Ausweg fanden, um aus ihrem Nichtsthum zu irgend einer Bedeutung zu gelangen, und in dem elektrischen Lichte Wagners auch als ein beleuchteter Gegenstand zu erscheinen; echte Demokraten, die in Wagner den wahren Künstler für's Volk sahen und priesen — und Aristokraten vom reinsten Wasser, welche das Unbürgerliche, das Außergewöhnliche interessirt, und die jeden genialen, meistens unschädlichen Demokraten lieber ertragen, als die fatalen practischen, philisterhaften Liberalen. Auf der anderen Seite standen alle Vertreter staatlicher und musikalischer Ordnung, alle Capellmeister und Generalbaßlehrer, alle Professoren der Aesthetik, alle musikalischen Archäologen, die aus den „Reginim" herauszufinden suchen, nach welcher Melodie König David vor der Bundeslade getanzt haben mag, und die aus den alt-griechischen Tonzeichen eine Art von Zukunftsmusik herausphilosophiren möchten; aber auch viele ehrenhafte wahrhaft kunstbegeisterte Männer, welche die ganze Wagner'sche Schreibweise nicht verwinden konnten, die mit Leib und Seele an ihrem Haydn und Mozart hingen, und vor dem Manne zurückbebten, der ihre Heiligthümer anzugreifen wagte. Eine Verständigung war nicht möglich, Verstand ist bei streitenden Parteien nicht zu finden, nur Leidenschaft, die leider in der Geschichte wie in der Kunst allein kämpft und entscheidet. Das Kunstprincip wurde Fahne der Coterie. Hypokrisie kämpfte gegen Cynismus, die schaalste, gehaltloseste Composition fand Lobredner in musikalischen Zeitschriften, weil sie gegenüber dem „Zukunftsschwindel" nach den Regeln der guten alten Zeit componirt war; die sinnlosesten Ausschreitungen einer künstlich erhitzten Phantasie wurden als neue musikalische Apostelssprüche begrüßt, welche dem „überwundenen Standpunkte" den Todesstoß versetzt haben soll-

ten; Impotenz galt für Tugend, Ausschweifung für Genialität; auf beiden Seiten ward aber vorzugsweise darauf speculirt, das Publikum zu gewinnen; dem Dilettantismus, dem Gros der halbgebildeten Theaterbesucher wurden alle möglichen Concessionen gemacht, um sie zum Ausharren bei der Fahne des Classicismus zu bewegen, oder andererseits als Ueberläufer in das Zukunftslager zu gewinnen; dort ließ man Flotow und Verdi in der Kunst gelten, wenn nur Wagner ausgeschlossen blieb; hier wurden selbst Phantasien über Wagner'sche Motive belobt — also selbst was seinen Principien schnurstracks zuwider läuft — wenn sie nur zur Verbreitung seiner Musik dienten. Bei diesem Kampfe der Parteien schlugen die Einen in's Feuer, um es zu löschen, und bewirkten, daß die Funken erst recht herumflogen und selbst dort zündeten, wo das Feuer vielleicht gar nicht hingedrungen wäre; Andere standen so lange davor, bis sie erhitzt waren und sich für begeistert hielten. Eine Trennung der Wagner'schen Principien von seiner Musik, eine Anerkennung seiner großartigen tonkünstlerischen Schöpfungen ohne unbedingte Annahme Alles dessen, was er in seinen Büchern niedergeschrieben, war damals nicht durchführbar. Wer den Lohengrin wunderschön fand, ohne auf jeden Satz im Kunstwerk der Zukunft oder Oper und Drama zu schwören, galt hüben und drüben als ein Mantelträger! Die Kritik blieb selbstverständlich nicht müßig bei diesem Streite; sie gewann an Einfluß und Thätigkeit — zu gleicher Zeit verlor sie an Gründlichkeit und Ruhe.

In früheren Zeiten lag der Schwerpunkt aller Kunstbeurtheilung in den Fachblättern oder in den Wochenschriften; dem Kritiker war alle Zeit gegeben, eine künstlerische Frage oder eine Leistung gründlich durchzudenken oder zu prüfen, und die Leser erwarteten erläuternde, erschöpfende Artikel, Anregung zum eige-

nen Nachdenken. Jetzt ist das anders. Seit die politischen Zeitungen „das Feuilleton“ mit den täglichen Berichten über alle Vorkommnisse in der Kunstwelt eingeführt haben, will die übergroße Mehrzahl der Leser — und selbst der gebildeten — heute beim Kaffee oder Thee bereits genau unterrichtet sein, wie vorgestern die neue Oper „ausgefallen“ ist, welche Nummern die besten oder die schwächsten sind, wie das Textbuch beschaffen ist; Fragen, deren jede einzelne nur durch genaue Vorstudien, und durch ruhiges Nachdenken gelöst werden können, sollen nun in einem Vormittage vom Berichterstatter dem Verständnisse des lesenden Publikums fix und fertig mundgerecht bereitet werden; denn nur wenige Stunden bleiben ihm, wenn er die Kritik zur rechten Zeit in die Druckerei senden will, auf daß sie am anderen Tage dem Geschmacke des Publikums die leitende Richtung gebe; gestern Oper, heute Berichtschreiben, morgen Veröffentlichung. Wo lebt der Mann, der gegenüber solchen Anforderungen eine gründliche immer unabhängige Kritik zu bieten vermag? Es ist eben einer der Haupt-Widersprüche in dem Musikleben der Zeit, daß man vom Kritiker mehr physische Arbeit und zu gleicher Zeit mehr geistige Frische und Unabhängigkeit verlangt. Wenn er vor 20 Jahren drei Concerte in einer Woche beurtheilen sollte, so galt seine Aufgabe als eine schwere. Jetzt mag er froh sein, wenn er in großen Städten nicht zwei bis drei Concerte in einem Abende besuchen muß. Und das Publikum erwartet seinen ausführlichen Bericht über alle drei Concerte in einem Artikel zusammengefaßt, in den nächsten zwei Tagen; am dritten Tage kommt er zu spät, und die Leute beklagen sich über die Zeitung, welche den ästhetischen Anforderungen so wenig zu genügen versteht. Selbst in musikalischen Kreisen ist die Hast und die Neugierde nicht geringer; nicht die gediegenste musikalische Zeit-

schrift findet die meisten Leser, sondern die, welche am schnellsten viele Neuigkeiten mit pikanter Würze bringt. Nun wird aber von dem Kritiker, der unter dem unmittelbaren Eindrucke berichten muß, und zwar nicht blos über virtuose Leistungen, sondern selbst über Compositionen, eine Unabhängigkeit des Urtheils verlangt, die unzertrennlich ist von geistiger Ruhe; Niemand verlangt diese Unabhängigkeit gebieterischer, als die Concertgeber, die ihm die geistige Ruhe rauben, ihn mit Besuchen plagen, ihn hofiren, drängen — es giebt deren auch, die nicht Unabhängigkeit, sondern nur seine Gunst verlangen, und jenem Manne gleichen, der bei einem Schiffbruche zu Gott betete: Lieber Gott, daß du uns alle rettest, wäre zuviel verlangt, rette mich allein. — Der Kritiker, der all' den idealen Begriffen entspräche, die man noch so oft vorbringen hört, gliche dem deutschen Brautwerber in dem genialen Märchen eines schon lange vergessenen merkwürdigen Schriftstellers, im goldenen Hahn (oder Sahir, Eva's erstgeborener Sohn) von Klinger: der Sultan von Circassien ladet Brautwerber um seine schöne Tochter in sein Reich; aus allen Gegenden der Welt kommen Prinzen und Ritter, Cavaliere, Feldherren und Künstler u. s. w. Auch aus Deutschland kommt einer, der ist aber gar kein Brautwerber, sondern der kathegorische Imperativ. Gelehrte unseres Vaterlandes wollen in Circassien die Kantische Philosophie einführen; zu diesem Zwecke verfertigen sie eine Figur aus Pappe, in die sich einer von ihnen mit einem Sprachrohr steckt; nachdem nun die Vorstellung der Prinzen und anderer Brautwerber stattgefunden, wird die Figur vorgetragen und es ertönt eine Stimme: „Oh, meine Freunde, ich bin kein Brautwerber, ich bin ein Princip. Richtet Eure Handlungen so ein, daß eine jede allgemeines Gesetz werden könnte." Der Sultan: „Das ist sehr

schön, aber was soll meine Tochter da heirathen?" — Heutzutage wäre ein unpartheiischer Kritiker nach deutschen Begriffen von Objectivität eine Erscheinung fast wie jener Brautwerber, ein Wesen ohne Fleisch und Blut, mit moralischen Principien gefüllt. Durch die körperlichen und geistigen Anstrengungen, denen sich der Kritiker jetzt unterziehen muß, lassen sich auch die Widersprüche erklären, in welche selbst der Ehrenwertheste verfällt.

Die Berliner Kritik ist im Ganzen und Großen über jeden leisesten Verdacht der Bestechlichkeit erhaben, aber sie bietet Erscheinungen, die anderswo nur die Folge sehr directer Einwirkungen sein konnten. Dr. Gumprecht, ein Mann von musterhaftester reiner Gesinnung, von Kenntniß und Geschmack, hat in ein und demselben Feuilleton einen berühmten Sänger wegen des süßlichen Vortrags einer Arie im Paulus heftig getadelt, und den Gesang der Artôt in der auch musikalisch ganz infamen „Traviata" in poetischer Weise gepriesen, als hätte sie die Iphigenie in vollendetster Weise wiedergegeben. Nun darf doch Niemand behaupten, daß die elegante äußere Darstellung die innere Gemeinheit eines elenden Machwerks in der Kunst veredeln könne, geschweige denn, daß der Kritiker, der für Reinheit künstlerischer Gesinnung in die Schranken tritt, von solcher eleganten Aeußerlichkeit geblendet werden könne; der Grund für diesen Widerspruch liegt einfach darin, daß, wer Paulus und die Traviata hintereinander hören, und in einem Athem darüber referiren, Häringssalat und abgestandene Schlagsahne zu gleicher Zeit verdauen muß, gar leicht in die Gefahr geräth, daß er nicht mehr gründlich abwiegt, sondern vor Allem die angenehmen und unangenehmen äußerlichen Eindrücke in scharfen Umrissen zeichnet. Derartige Widersprüche, in welche die ehrenwerthesten Kritiker verfallen, führen auch dahin, daß sie unbewußt der

Reclame dienen. Die alljährlich neu auftauchenden Sänger, Sängerinnen und Concertgeber, die zu Ruf und hierdurch zu Erwerb gelangen wollen, müssen vor Allem dahin trachten, daß ihr Name so oft als möglich im Publikum ertöne. Der Druck macht das Quecksilber steigen, wo jener mangelt, fällt dieses. Je öfter also der Name eines Concertgebers gedruckt erscheint, um desto höher steigt der Barometer seines Rufes; doch nur ein anhaltender Druck erhält die Säule auf der Rubrik „Beständig". Welche unsägliche Mühe muß sich nun heutzutage ein Musiker geben, der nicht zu den ersten Größen gehört, und für den nicht besonders günstige und einflußreiche Freunde wirken, wenn er die Aufmerksamkeit nur einigermaaßen auf sich lenken will. Jede Stadt, in welcher er öffentlich auftritt, hat ihre gewisse Richtung, ihre Vorliebe, ihre Gewohnheiten, in jeder muß der reisende Virtuose neue Thätigkeit entfalten, die Kritiker aufsuchen, um ihre Gunst sich bewerben. Der deutsche Kritiker aber, der im Ganzen gutmüthig und ehrenhaft ist, will Niemanden ignoriren, Niemandem wehe thun — und kann sich doch nicht immer der Mühe neuer erschöpfender Prüfung unterziehen, wo er im vorhinein weiß, daß er nichts Außergewöhnliches zu prüfen hat, und so bietet sich denn mitunter die sonderbare Erscheinung, daß der ehrliche Kritiker aus *purem guten Willen* sich zu Concessionen herbeiläßt, die von Uneingeweihten leicht anderen Einwirkungen zugeschrieben werden. Heine hat einst diese Erscheinung vortrefflich beschrieben. Er sagt — schon im Jahre 1843! — von Claviervirtuosen: „Sie wissen auch dem Harthörigsten schon beizukommen, denn Menschen sind immer Menschen, sind empfänglich für Schmeichelei, spielen auch gern eine Protectorrolle, und eine Hand wäscht die andere; die unreinere ist aber selten die des Journalisten, und selbst der feile

Lobhudler ist zugleich ein betrogener Tropf, den man zur Hälfte mit Liebkosungen bezahlt. Man spricht von der Käuflichkeit der Presse; man irrt sich sehr. Im Gegentheil die Presse ist gewöhnlich düpirt, und dies gilt ganz besonders in Beziehung auf die berühmten Virtuosen. Berühmt sind sie eigentlich alle, nämlich in den Reclamen, die sie höchstselbst oder durch einen Bruder oder durch ihre Frau Mutter zum Druck befördern. Es ist kaum glaublich, wie demüthig sie in den Zeitungsbureaux um die geringste Lobspende betteln, wie sie sich krümmen und winden. Als ich noch bei dem Director der gazette musicale in großer Gunst stand, konnte ich so recht mit eigenen Augen ansehen, wie ihm jene Berühmten unterthänig zu Füßen lagen und vor ihm krochen und wedelten, um in seinem Journale ein Bischen gelobt zu werden; und von unsern hochgefeierten Virtuosen, die wie siegreiche Fürsten in allen Hauptstädten Europa's sich huldigen lassen, könnte man wohl in Béranger's Weise sagen, daß auf ihren Lorbeerkronen noch der Staub von Schlesinger's Stiefeln sichtbar ist".

Und was vor dreißig Jahren von den Clavierspielern galt, das ist heute auf alle in der Oeffentlichkeit wirkenden Musiker zutreffend. Die wenigen Ausnahmen bestätigen nur die Regel; sie sind unter jenen Größesten und Berühmtesten zu finden, deren Erfolge die Kritik als Thatsache anerkennen muß, denen gegenüber keine noch so entschiedene Gegnerschaft auf die Dauer wirksam bleiben kann, während der weniger hoch stehende Musiker, der Erfolge anstrebt, vor jeder leisen Abneigung der einflußreichen Kritik zittern muß, wenn er sich nicht mit einem bescheidenen Loose begnügen will. Wie kann es auch anders sein? Bei der ungemeinen Masse von Musikern, die öffentlich auftreten, mehr oder weniger Tüchtiges leisten, bei der immer mehr

überhandnehmenden Concurrenz ist nicht mehr die Leistung allein maaßgebend für den Ruf, sondern und vielleicht noch mehr, das Geschick, die Leistung zur Geltung zu bringen. Der Musiker, der heut zu Tage zu Ruf kommen will und Concerte giebt, wird nicht bekannt, sondern er muß sich bekannt machen und suchen, die Aufmerksamkeit des Publikums so oft als möglich auf sich zu lenken.

Und bei all' diesen Verhältnissen, die wahrlich nicht angenehm oder ermunternd zu nennen sind, befindet sich der ausübende Musiker noch im großen Vortheil dem schaffenden, dem Componisten gegenüber. Der Virtuose wirkt unmittelbar durch seine Leistung, durch seine Persönlichkeit, sein Erfolg ist nicht wegzuleugnen, nur zu verringern und zu bemäkeln; aber welchen weiten Weg muß der arme schaffende Künstler wandeln, bis er zu einem kleinen Erfolge gelangt? Erst muß er die Kapellmeister finden, die seine Symphonie aufführen wollen, oder die Sänger, denen seine Lieder passen; er muß sich glücklich schätzen, wenn ihm das gelang, und darf nicht etwa noch denken, die Aufführung oder den Gesang nach seiner Auffassung zu lenken; er kann ja auch nicht überall gegenwärtig sein! — Und wenn ihm der große Wurf gelang, dann müssen erst die verschiedenen Einflüsse der Kritik, des Local-Geschmacks, und noch viele andere Umstände vereint wirken, um ihm einen Erfolg zu bereiten, der auch auf seine Existenz, d. h. auf seine Nahrung zurückwirkt! Wie viele talentreiche junge Componisten, die nicht neben Brahms, aber gewiß gleich nach ihm genannt werden können, leben vereinsamt, von Einzelnen gekannt und hochgeschätzt, aber vom Publikum ganz unbeachtet, in den bescheidensten Verhältnissen, während Andere in, durch günstige Kritiken und Verbindungen hinaufgeschraubtem großem Rufe sich aufblähen, deren Hauptverdienst

in der geschickten „Mache“ in der Musik wie im Leben besteht? Wie viele Musiker, geschweige denn Dilettanten, giebt es, die Kirchner's meisterhafte Präludien, seine ausgezeichnet schönen Lieder je zur Hand genommen haben; wie viele wissen Etwas von Gernsheim, von Goldmark? Die Kritik nimmt keine Notiz von ihnen, die Sänger lassen ihre Lieder, die Virtuosen ihr Instrumentalwerk unbeachtet. Und wenn wir auf die Laufbahn des hochbedeutenden Brahms zurückblicken, finden wir nicht, daß zuerst die Kritik für ihn gewirkt hat, bevor das Publikum eine Note von ihm kannte? Ich gehörte zu seinen wärmsten Verehrern und Preisern, in Berlin, lange bevor noch irgend ein Orchester oder Gesangverein der preußischen nunmehrigen deutschen Hauptstadt sich der Mühe unterzogen hatte, ein Werk von ihm zu studiren und vorzuführen, lange bevor sein Freund Joachim durch die zweimalige Aufführung des Septetts, das, gegenüber neuen Werken so spröde Berliner Publikum bis zur hohen Theilnahme erwärmt hatte; ich kann also, ohne daß irgend Jemand mich einer Bemäkelung zeihen darf, wohl behaupten, daß Brahms noch heute nicht auf die Hälfte seines Rufes in der Oeffentlichkeit gelangte, wenn nicht der edle Schumann vor zwanzig Jahren durch seinen sehr enthusiastischen Artikel in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ das ganze musikalische Publikum in Aufregung brachte und den damals siebzehnjährigen Jüngling als Einen bezeichnete der „neue Bahnen“ wandeln würde! Wird Jemand leugnen wollen und können, daß zehn, ja zwanzig Erfolge in Concerten nicht die Wirkung auf die Oeffentlichkeit erzielten, die Schumann's Artikel mit einem Male hervorbrachte? Dieser ebnete dem jungen Künstler den Weg zu den Gewandhausconcerten, öffnete ihm die Thüren der Verleger; wie lange bedurfte es hiezu, wenn er nicht geschrie-

ben ward?! Es ließe sich noch gar Vieles über die Laufbahn des Musikers sagen; doch ich denke, meine Andeutungen werden Jedem, der mit eigenem Nachdenken prüft und sich den gebotenen Stoff zurecht legt, genügen, um ein Bild der allgemeinen Zustände zu gewinnen.

Der Musiker, der seine schwere Laufbahn beginnt, und nicht das Talent besitzt, sein Talent überall ins gehörige Licht zu setzen, muß von vornhinein verzichten, ohne besondere Glücksfälle glänzende Stellung oder Ruf zu erlangen, sondern eben denken, daß der liebe Gott, der ihm Talent verlieh, ihm auch zu irgend einem gedeihlichen Ziele verhelfen werde. Auf den Geschmack des Publikums darf er nicht rechnen, aus dem einfachen Grunde, weil ein solcher entschieden sich kennzeichnender gar nicht existirt, weil der Geschmack immer erst durch äußere Anregung sich dahin oder dorthin wendet; er kann ebenso wenig unbedingt ein verdorbener als ein reiner genannt werden; ein dunkles Bewußtsein des Bessern ist dem Publikum wie dem Einzelnen nicht abzusprechen, aber im Ganzen entscheiden mehr die augenblicklichen Impulse, die Strömungen, die in der Kunst ebenso wenig unmittelbar auf feste Grundsätze zurückzuführen sind, wie die Veränderungen in der Kleidung, Nahrung und Lebensweise. Was ich hier sage, werden alle Klassiker, alle Katheder-Gelehrten, alle Büreau-Aesthetiker verwerfen; die Leute aber, welche das Leben, und auch Schlosser's Geschichte des 18. u. 19. Jahrhunderts, studirt haben, werden mir nicht ganz Unrecht geben.

Deutsche Musiker, deutsche Frauen.

Ein Zukunftstraum.

— — „Den himmlischen Glauben bewahre!
Was kein Ohr vernahm, was die Augen nicht sahen,
Es ist dennoch das Schöne, das Wahre!"

Schiller.

Wenn man den Blick abwendet vom Treiben des öffentlichen Musiklebens, von seiner Hast und der fieberhaften Erregung, die weitab liegt von der Begeisterung — von all' den Hebeln und Maschinerien, die dabei unabweislich zur Anwendung kommen müssen, obwohl sie zur Kunst in gar keiner Beziehung stehen, von all' den Vorbedingungen zum Gelingen in der Oeffentlichkeit, die rein gesellschaftlicher Natur sind, nicht musikalischer — und wenn man den Blick richtet auf das innere Wesen der Musik: so erscheint sie ebenso räthselhaft in ihrem Entstehen als in ihrem Wirken*); einerseits unzertrennlich von jedem höheren Acte unseres Daseins, andererseits ganz ohne jenen äußeren Zusammenhang mit dem Leben, wie wir ihn bei der Dichtkunst und

*) Je mehr die Gesetze der Harmonik, der Tonschwingung, der Rhythmik theoretisch erklärt werden, um desto geheimnißvoller verdichtet sich der Schleier um das innere Wesen der Musik. Der äußere Anlaß der Dichtkunst, der Malerei, bedarf wohl keiner Erklärung, aber die Musik? Ich verweise übrigens auf den Artikel über Wagner's „Meistersinger", wo der Leser die Urtheile der verschiedenen Philosophen über Musik nachlesen kann.

der Plastik nachweisen können; einerseits als die einfachste in den Mitteln, — denn was ist einfacher als der Ton, der an und für sich gar nichts darstellt als sich selbst — andererseits als die weitest greifende, die complicirteste im Inhalt, denn was ist schwieriger zu fassen als eine große Doppelfuge Bach's, als die neunte Symphonie Beethoven's? Des dunkelsten Gedichtes Worte prägen sich dem denkenden Geiste sofort ein, der großartigste Bau steht stille vor dem prüfenden Blicke, aber die Töne sind verklungen, bevor der Geist ihren spezifischen d. h. rein tonlichen Inhalt fixirt hat, geschweige denn den künstlerischen, geschweige die allgemeinen Ideen, die dem musikalischen Kunstwerke innewohnen wie jedem andern? — — — —

Wer will die Musik ergründen? Wer die Widersprüche erklären, die in ihrem Leben täglich sich bieten? Wo steht eine Kunst so hoch, wo eine so niedrig?

Von der Wiege bis zum Sarge ist sie des Menschen Begleiterin; von den ersten unbewußten Eindrücken bis zur höchsten Klarheit des Empfindens und wieder bis zum Schwinden desselben. Die Mutter singt den Säugling auf ihren Armen in den Schlaf — das Kind läuft zuerst dorthin, wo ihm Musik entgegenklingt. Der Gesang stimmt in der Kirche das junge Gemüth zur Frömmigkeit; die ersten unschuldigen Freuden des Tanzes, die den Jüngling und das Mädchen vereinen, die Musik regt sie an. Die Liebe in ihrem Entstehen, in ihrem Verweilen, mit all' ihren wechselnden und wogenden Empfindungen — in dem unbestimmten, unbeschreibbaren Auf- und Abwogen der Harmonien erkennt sie sich wieder. Des Kriegers Muth belebt der Schall der Musik, und auf der blutigen Wahlstatt dankt der siegreiche Streiter Gott im frommen Liede. — Und wenn der Mensch am Abende seines Lebens sich abwendet vom Aeußer-

lichen, vom Irdischen, und nach innen schaut, wenn sein Auge gleichgiltig geworden ist, wenn sein Geist nur mehr im Erinnern genießt, dann ist es noch die Tonkunst, die ihn wunderbar erregt, die aus dem tiefsten Schachte seiner Brust die dort lange vergrabenen Gefühle hervorholt — sie ist dann, wie Jean Paul sagt: „die Abendröthe dieses Lebens, die Morgenröthe eines neuen."

Und nicht etwa die moderne Anschauung, hervorgegangen aus der Vervollkommnung der Musik, weiset ihr diesen hohen Platz im Leben der Kunst an, sondern eine seit undenklichen Zeiten herrschende. Alle Mythen der ältesten Völker verbinden die Tonkunst mit den Phasen der Schöpfung; dem gebildeten Volke der Griechen war der Sänger der erste Freund der Menschen, der Erbauer von Städten, der Gründer der Gesellschaft, hochgeehrt, als von den Göttern begnadigt; ihre größten Philosophen widmeten der Tonkunst tiefste Forschung, als einem der wichtigsten Elemente der politischen und humanitären Erziehung des Menschen. Neben der Lehre der Apostel ist die Tonkunst Gründerin des Christenthums; die heiligen Gesänge trugen die neue Botschaft dorthin, wo das gesprochene Wort nicht wiederhallte. Im Mittelalter finden sich die ersten Spuren der Gesittung und Bildung in Pflege der Musik, und das Wiederaufleben besserer Gefühle zeigt sich zuerst darin, daß die Menschen sich der Musik zuwenden, in dem Entstehen des Volksliedes. Ueberall, wo die Wissenschaft erwacht, tritt auch die Musik in ihre Rechte, und bei allen gebildeten Völkern verflossener Jahrhunderte genießen die Männer, denen Talent zur Musik verliehen war, besondere Hochachtung. Preisend erwähnt Dante seiner Freunde, denen es vergönnt war, Gott in der Musik zu loben; auf Leonardo da Vinci blickten die Mailänder mit Ehrfurcht, ebenso um seiner wunderbaren Gemälde willen

als wegen seines herrlichen Lautenspieles. Mit der überwältigenden Kraft des Kirchenliedes trat der große Reformator gegen die Allgewalt Roms auf, und wo er nur vermochte, warb er Jünger für seine vielgeliebte Musica. Shakespeare versäumte keinen Anlaß zum Preise der Tonkunst und unsere beiden größten Dichter haben sie in den herrlichsten Versen besungen. Schiller sagt von ihr:

Wie der Sturmwind durch die Lüfte saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
Also des Sängers Lied erschallt
Und weckt der dunklen Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.

Und als Göthe noch im hohen Alter von der Liebe mächtig ergriffen ward und nur im Anhören der Musik Linderung und Ruhe fand, da pries er sie in den herrlichen Worten:

Da schwebt hervor Musik mit Engelschwingen,
Verflicht zu Millionen Tön' und Töne,
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen —
Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne.
Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen
Das Doppelglück der Töne wie der Thränen.
Und so das Herz erleichtert, merkt behende,
Daß es noch lebt und schlägt und möchte schlagen
Zum reinsten Dank der überreichen Spende
Sich selbst erwiedernd willig darzutragen.
Da fühlte sich — o daß es ewig bliebe —
Das Doppelglück der Töne wie der Liebe.

Und so wird denn überall erkannt, daß die Tonkunst allein jene Macht ausübt über den Menschen, durch welche sie mit einem

Zauberschlage ihn befreit von dem drückenden Bewußtsein irdischer Unvollkommenheit, daß sie ihn versetzt in einen Zustand stillen Entzückens und reinen inneren Schauens.

Wie hoch steht doch deutsche Tonkunst über der aller andern Nationen! Keine kann sich mit ihr vergleichen. In der Dichtkunst, in den bildenden Künsten mögen andere Nationen mit dem Deutschen um die Palme streiten, ja in manchen einzelnen Werken dieser Künste ihn überragen, aber in der Musik räumen sie, fast ohne Widerstreben, dem deutschen Geiste den Ehrenplatz ein. Wo immer jetzt gebildete Menschen sich versammeln, um der Tonkunst zu huldigen, ertönen die Klänge deutscher Componisten, ja in dem Lande, das sich am längsten abweisend gehalten hatte gegen deutsche Musik, in Italien, lauschen jetzt entzückte Zuhörer Beethoven'schen und Mozart'schen Symphonien; das Mailänder Conservatorium feierte im Jahre 1867 sein Prüfungsfest mit Mendelssohn's protestantischem Oratorium „Elias"! und Bologna, die Stadt, welche von jeher als die tonangebende galt für Opern-Erfolge, schwärmt für — Lohengrin.

Und doch! wie oft und wie sehr wird die Tonkunst entweiht und gerade in Deutschland! An keine Kunst wagt sich das Gemeine ungescheut so nahe heran, wie an die Musik! Die Niedertracht, die sich nicht im Worte oder im Bilde zeigen darf, weil sie dem strafenden Arme des Gesetzes verfiele, sie flüchtet sich hinter die Musik und fühlt sich geborgen! Vergeblich ist die Warnung und der Eifer der Kunstkritik; Paukenschlag und Gelächter der um das goldene Kalb Tanzenden überschallt die Stimme des Eiferers, der nur die Gesetze des Schönen für sich anzurufen vermag! — Ein Tanz — wenn man ihn so nennen darf — der in Frankreich vielleicht

entstanden ist aus frechem aber natürlich angeborenem Uebermuthe, der jedoch in Deutschland die Bühne in eine Art von Puppentheater verwandelt, wo leblose, galvanisirte Körper sich hin und her zu werfen scheinen, wird selbst dem deutschen Philister annehmlich gemacht durch die lustigen Musikweisen, nach denen das moderne Mänadenthum seine Verrenkungen ausführt. Ja noch mehr! während die höchsten Werke anderer Künste nur an den ihnen geweihten Orten, in den Gallerien oder im Schauspielhause dem Beschauer und Hörer zugänglich sind, wo dieser ihnen einen gewissen äußern Anstand der Haltung entgegenbringen muß, werden die höchsten Werke der Musik in Deutschland an Belustigungsorten vorgeführt, wo sie mit Rauchen und Trinken und, was vielleicht noch ärger ist, mit den schaalsten musikalischen Machwerken abwechseln! Es wird zwar behauptet, daß die Sammlung mancher Zuhörer in diesen Orten nicht geringer sei, als der im Concertsaale, aber noch entschiedener läßt sich dagegen behaupten, daß jede wahre Verehrung sich auch in der äußern Haltung und im Fernhalten von der Vermischung mit Gemeinem erweisen müsse. Doch nicht allein in dieser Form, auch in der elegantesten wird die Tonkunst oft genug entweiht — wie in dem Artikel über die Mäcene und über den Salon bereits dargelegt wurde.

Blicken wir von deutscher Tonkunst auf den deutschen Musiker — welch' wunderbare Charaktere und Gegensätze bieten sich dar! Aus großer Vorzeit tritt uns das erste Bild eines echten deutschen Musikers entgegen: Volker, der Fiedler, der Waffengefährte der Nibelungen, der Freund und Kampfgenosse des Hagen! Welch gewaltige Erscheinung! welch ein gewaltiger Gegensatz zu den andern Musikern seiner Zeit, zu den „Spiel-

leuten“ und Gesandten des Hunnenkönigs, zu den Rittern Werbel und Swemlin! Wie sind diese höflich und geschmeidig, immer am Hofe thätig, freundlich und so viel als möglich vom Kampfe abseits stehend! Aber Volker, der beste Fiedler, ist auch der kühnste Recke, er hält sich fern vom Hofe, selbst von seinen Freunden, den Burgunderkönigen — ein treuherziger, ungeschlachter Geselle, des Streites lustig, vor Keinem sich scheuend; nicht vor der schrecklichen Chriemhilde und ihren Kriegern weicht er, er bleibt ihr zu Hohne sitzen, als sie vorüber geht, obwohl er genau weiß, daß sie auf Arges sinnt. Sein herausforderndes, trotziges Wesen ist selbst den Freunden wenig zu Danke; ihn kümmert das nicht; aber des Nachts, als ihnen vor dem Ueberfalle der mordlustigen, von Chriemhilden gewonnenen Hunnen bangt, da erbietet sich dieser deutsche Spielmann, mit dem Freunde Hagen Wacht zu halten vor ihrer Thür und einzustehen für ihre Sicherheit. Er nimmt zuerst seine Fiedel und, wie das Nibelungenlied erzählt:

Da klangen seine Saiten, daß all' das Haus erscholl,
Seine Kraft und sein Geschicke, die waren beide voll.
Süßer und immer süßer zu geigen er begann,
So spielt' er in den Schlummer gar manchen sorgenden Mann. — —
Und ging aus dem Gemache, hielt vor der Thür die Wacht,
Vor Heunenlist zu wahren die Recken in der Nacht.

Im blutigen Kampfe ist er dann voran und ist der letzte Held, der da fällt, nach ihm, dem Musiker, bleiben von den Nibelungen nur noch die beiden Schuldigen zurück, Günther und Hagen, an denen das rächende Geschick sich erfüllen muß für den grauenhaften Mord Siegfried's.

Und nicht vereinzelt steht diese kolossale Gestalt: aus den Zeiten Carls des Großen, der selbst ein gewaltiger Musiker war;

aus der Zeit der Minnesänger unter den Thüringer Landgrafen bis zu den wackeren Meistersängern ragt mancher tüchtige Musiker hervor, dessen Hand ebenso gut die Laute schlug, als sie das Schwert führte.

Und noch im verflossenen Jahrhundert, noch im Anfange dieses Jahrhunderts, welche Prachtgestalten stehen da unter den deutschen Musikern!

Da ist Händel, ein Recke, fast wie Volkher, der Nibelunge — immer zum Streite bereit, und auch nicht säumig, ihn mit dem Degen auszufechten; Mattheson, der Hamburger Kapellmeister, beleidigt ihn, er besinnt sich nicht lange, die Beiden ziehen vom Leder, Mattheson's Klinge springt am blanken Stahlknopf Händel's ab, sonst durchbohrte sie die Brust des unsterblichen Sängers. Der ist darob noch lange nicht klüger und ruhiger geworden; er blieb immer zum Zorne geneigt, nicht etwa nervös reizbar, sondern ganz ordentlich zornig Die launenhafte Sängerin, die ihm nicht zu Willen singt, hält er mit eiserner Faust so lange außerhalb des Fensters, bis sie endlich verspricht, seinen Ermahnungen zu folgen; und selbst der königliche Prinz hat, als er einmal falsch spielte, es nur einer geschickten Seitenbewegung zu danken, daß sein Kopf und der Resonanzboden von Händel's Geige nicht hart aneinander kamen; wahrscheinlich hatte dieser gedacht, es säße der gewöhnliche erste Geiger zu seiner Rechten; aber auch Der möchte seinen Kopf nicht gern zu einem derartigen Experimente hergegeben haben. — Und Bach, der fromme Cantor, der von der großen Welt ganz fern lebte, fort und fort unsterbliche Werke schuf, zur Ehre Gottes und der Tonkunst, unbekümmert, ob die Mitwelt ihn begriff, demüthig im Glauben — wie war er groß, wo es seine künstlerische Unabhängigkeit galt, wie stand er da vor

Friedrich dem Großen und seinem Hofe, vor August und dessen höfischem Hasse, dem Gemahle der Faustina; wie konnte er im Zorne aufwallen! warf er doch seine Perrücke einem Organisten an den Kopf, der ihm ein Vorspiel verdarb! Wie konnte selbst der milde, vorsichtige Haydn kühn werden, wo es sich um künstlerische Ehre handelte, wie energisch vertrat er die Rechte der Mitglieder des Orchesters gegenüber maaßlos herrischen Anforderungen der Fürsten Esterházy; und wie entschieden handelte der engelgleich gute Mozart, wo ihm zugemuthet wurde, seine künstlerischen Ueberzeugungen materiellen Rücksichten zu opfern! Und Beethoven! sein Charakter ist bekannt!

Aber noch mehr! Im deutschen Musiker regt sich zuerst das stolze Nationalgefühl! er betrachtet sich als den Vertreter der Nation: Gluck's Grabschrift lautet: „Hier ruht ein deutscher Mann". Mozart schreibt von Paris an seinen Vater: „Ich will der deutschen Nation Ehre machen". Als Haydn am Hofe von England vorgestellt wird, und der König von ihm zur Königin sagt: „Haydn ist ein guter Deutscher", da antwortet der greise Künstler: „Ja, Majestät, und das ist mein Stolz!" Weber schreibt an Graf Brühl: „Ich kann nicht feilschen, ich bin eben ein Deutscher". — Und Mendelssohn und Schumann! Welch' schöne, deutsche Charaktere!

Und neben dieser geistigen Erhebung, welche hohe Moralität, welche Sittlichkeit, welche Reinheit des Privatlebens bei den größten deutschen Musikern! Sie wollten nur als Genie in ihrer Kunst wirken, geniale Lebemenschen zu sein, wie es später Mode wurde, verschmähten sie. Das Leben fast aller großen Componisten anderer Nationen bietet die Erscheinung, daß sie über gewisse bürgerliche Vorurtheile sich leicht hinausgesetzt haben. Das mag wohl aus den allgemeinen Anschauungen der anderen

Nationen zu erklären sein. Rossini hat in einem italienischen Königreich die Rolle gespielt, die im verflossenen Jahrhunderte der ganz zum Italiener gewordene Hasse am sächsischen Hofe durchgeführt hat — und keinem Menschen in Italien oder Frankreich fiel es ein, einen Vorwurf gegen ihn zu erheben. Der brave Berlioz, der als Künstler zu den achtbarsten gehört, hat als junger Mann einen ganzen Roman durchgespielt mit der Erwählten seines Herzens; von dem Augenblicke, als seine Wünsche durch die Ehe erfüllt waren, begann die Enttäuschung, und bald trennte er sich von seiner Gemahlin, um neue, nicht untadelige Bande zu knüpfen, und seine Landsleute fanden darin gar nichts Unrechtes. Aber der echte deutsche Musiker war auch in dieser Beziehung mit den allerseltensten Ausnahmen ein leuchtendes Vorbild, ein braver Bürger im edelsten Sinne des Wortes! Wie erschrak Beethoven, als die warmen Worte, die er zu der Frau eines Freundes gesprochen, falsch gedeutet wurden. Wie energisch und wie rührend verwahrt er sich, daß er je denken gekonnt, eheliches Glück zu stören! Welche Muster braver Ehemänner gaben Mozart und Weber, die beide die lustigsten Junggesellen gewesen! Ja, groß stehen die deutschen Musiker da!

Und doch, was sind sie für Käuze! Jeder geht seinen Weg und verdammt jeden anders Wandelnden, schmählt, opponirt, und ist schließlich doch derjenige, der den Rivalen anerkennt, wenn dieser Tüchtiges leistet. Er ist ein unbequemer Freund, aber meistens ein ehrenhafter Feind. Vergebens sucht man bei ihm Collegialität, wie sie bei den französischen und italienischen Componisten oft zu finden ist, oder gar nach Freundschaft mit einem Gleichstrebenden. Die Geschichte zeigt ein unvergängliches Bild herrlichen Zusammenwirkens der beiden größten deutschen Dichter — aber von einer derartigen Erscheinung bei

deutschen Musikern weiß sie nichts, nur von fremden Musikern erzählt sie Rühmliches in dieser Beziehung. Cherubini hat bei jeder Gelegenheit für Méhul Hochachtung geäußert. Donizetti studirte in der italienischen Oper in Paris seine „Märtyrer“ zur selben Zeit ein, als Bellini mit seinen „Puritanern“ einen Erfolg erreichte, den kein Anderer annähernd hoffen durfte, und doch schrieb er an einen Freund ungeheucheltes Lob über die Oper, deren Erfolg ihn ganz verdunkelte. Rossini war der eifrigste und lauteste Bewunderer von Boieldieu's „Weißer Dame“; ja er sang in einem Hofconcerte der Tuilerien eine Arie daraus. Vergeblich suchen wir nach einem derartigen collegialen Verkehre unter den Deutschen. Von den größesten Künstlern des verflossenen Jahrhunderts, von Bach und Händel bis zu den letzten meldet die Geschichte immer dieselbe eigenthümliche Erscheinung: gegenseitige Hochachtung, ja Bewunderung — persönliche Scheu, fast Mißtrauen gegen einander. Spohr schrieb von Beethoven in seiner Selbstbiographie, es sei ein Mensch, dem alles ästhetische Gefühl und Bildung abgehe, aber er spielte dessen erste Quartette gleich nach ihrem Erscheinen überall, den damaligen Musikfreunden in Berlin und Hamburg zum Trotze, welche für Romberg und vielleicht auch für Onslow schwärmten. — Weber schrieb einmal eine Satyre gegen Beethoven, aber er leitete das Studium des „Fidelio“ in Dresden mit dem größten Eifer. Und noch in der Neuzeit sah die erstaunte Welt in Mendelssohn und Schumann zwei äußerlich einander widersprechende Naturen, selten im persönlichen Verkehre sich begegnend, aber voll Liebe und Anerkennung ihrer Werke. Als Schumann sein eben vollendetes Quintett in einer Gesellschaft von Freunden durch seine Gattin Clara vorführen lassen wollte, wurde diese plötzlich am Abende selbst unpäßlich und konnte nicht spielen zur

Verzweiflung des Componisten. Da setzte sich Mendelssohn an das Clavier und spielte die Composition aus der Partitur vom Blatte und er war der Erste, der da verkündigte, daß dieses Werk seines Schöpfers Unsterblichkeit sicherte. Andererseits hat wohl Niemand so zur Verbreitung mancher Werke Mendelssohn's beigetragen, als Schumann durch seine Aufsätze. Und noch in späteren Jahren, als der Componist des „Elias" bereits im Grabe ruhte, konnte man Schumann nicht weher thun, als wenn man Jenen verkleinerte. Der vortreffliche Kirchner hat mir als Augenzeuge erzählt, daß eine sehr berühmte musikalische Persönlichkeit Schumann in Düsseldorf besuchte und seine Compositionen und seine Richtung auf Kosten derer Mendelssohn's zu preisen versuchte. Plötzlich fuhr Schumann in heftigster Weise auf den unberufenen Lober los, ergriff ihn heftig beim Arme und rief: „Wie können Sie es wagen, so von einem edlen Meister zu reden, der so hoch über uns steht, dem Sie nicht die Schuhriemen lösen dürfen!" dann verließ er das Zimmer und kam nicht wieder zum Vorschein.

Ja, der echte, deutsche Musiker ist eine seltene Individualität! Im Träumen und im Grübeln schafft er sich nicht blos eine ideale geistige Welt, sondern auch eine ideale sociale, in die er sich unmögliche Menschen hineindenkt; und so wird er selbst zum unbrauchbarsten. Was bei andern Nationen Lebenspraxis heißt, ist überhaupt dem Deutschen nicht gegeben. Er kann sich nicht, wie der Franzose, in alle möglichen Verhältnisse schicken, und ihnen Angenehmes abgewinnen, er kann sich nicht über Alles hinwegsetzen, wenn er genug Amüsement findet, das romanische „panem et circenses" ist auf ihn nicht anwendbar. Er deutet und grübelt und sucht nach dem Recht, bis er manchmal den Boden des praktischen Rechts verliert. — — — —

In unserer Zeit behaupten zu wollen, daß jeder große Künstler einen festen Glauben (nicht Religion) haben müsse, daß er ohne Abwendung von den Tages-Genüssen, von Luxus und dergl. das höchste nicht erreichen werde, hieß fast den Grundsatz aufstellen wollen, es könne nur der reich werden, der immer ein ehrlicher Kerl blieb! Unsere Zeit hat gelehrt, wie man sich über alles Herkömmliche hinwegsetzt. Ich bin auch weit entfernt, für den Glauben kämpfen zu wollen, bewahre! ich will nur einige Thatsachen feststellen.

Wie Gluck, Händel, Bach und Haydn fromme Männer gewesen sind, bedarf wohl keiner Darlegung. Sie können jetzt gar nicht als Muster angeführt werden, denn sie lebten in der Zeit anerzogener Frommheit und vollkommen ausgebildeter, formeller Rechtsgläubigkeit. Aber schon Mozart bietet das schöne Beispiel der Erhebung zu Gott durch die Kunst und durch eigenes Nachdenken. Er war zwar eifrigen Glaubens, energisch protestirte er gegen den Argwohn des Vaters, daß er seiner Religion untreu werden wolle; dabei aber ist er doch tief ergriffen und durchdrungen von Mysterien, welche der Handhabung der Form allein nicht mehr erreichbar sind. Wie unendlich edel faßte er die Ideen des Freimaurer-Bundes auf! welche Verherrlichung in der Zauberflöte! Und welch ein — leider nie befolgtes! — Muster bot er den Musiker-Freimauern unserer Tage! Von Beethoven's tiefem und innigem Glauben geben alle seine Biographien Kunde, sie stimmen überein, daß er von Religion nur äußerst selten und mit tiefer Ehrfurcht sprach. Wo konnte auch ein Anderer das Dankgebet nach dem Sturme, das Adagio in dem A-moll-Quartette, das kryptisch geheimnißvolle Et incarnatus in der Missa solemnis schaffen! — Nie berichtet Carl Maria v. Weber seinem geliebten Weibe irgend

einen Erfolg seiner Werke, ohne Gott freudig zu danken — und wenn Schubert in einem Briefe an seinen Freund den Maler Schwind erzählt, daß an der Stelle des Lueger Passes, wo einst die Tyroler die Baiern unten im Thale grauenvoll ermordet, auf die ganz Hilflosen mit höllischer Freude herab gefeuert hatten, eine Kapelle mit dem Christusbilde als Denkmal steht, und entrüstet hinzusetzt: „Durch solche heilige Zeichen will man solch' schändliches Beginnen verherrlichen, Du göttlicher Christus, zu welchen Schandthaten mußt Du Dein Bild herleihen?" so zeigt er, daß ihm das Evangelium näher stand, als Manchem, der es vielleicht besser nach den Capiteln aus dem Gedächtnisse citirte. So bietet auch Mendelssohn das herrlichste Beispiel eines Denkers und eines Gläubigen, dessen sich Lessing gefreut hätte. Und Schumann, der edle, schwärmerische, der so deutsche, unpraktische Schumann, er schrieb in seinen Hausregeln: „aus einem Pfund Eisen, das wenige Groschen kostet, lassen sich viele tausende Uhrfedern machen, deren Werth wieder in die Tausende geht. — Das Pfund, das Du von Gott erhalten, nütze es treulich." Hat das nicht ein wahrer Gläubiger geschrieben?

Ich wiederhole meine oben ausgesprochene Versicherung: Nichts liegt mir ferner, als fromme Predigten! Aber die eine unmaaßgebliche Bemerkung kann ich nicht unterdrücken: Es wäre vielleicht recht gut und nützlich, wenn die besseren Lehrer, und die Leiter musikalischer Anstalten, und die Schreiber von Büchern und Artikeln über Musik recht ernstlich darauf hinwiesen, daß die Eltern musikalisch begabter Kinder vor Allem auf deren sittliche Bildung bedacht seien, und sie von allen ästhetischen und philosophischen Firlefanz so lange als möglich fern hielten. Das ist allerdings eine recht unpraktische Ansicht, denn vor Allem soll doch der junge Mann recht viel Aufsehen erregen; ich kann mir

aber nicht helfen und halte in dieser Ansicht fest, und will sie begründen.

Es giebt kein Talent, das sich so frühzeitig und in so hohem Grade entwickeln läßt, wie das zur Musik. Die Dichtkunst, die Malerei kennt keine Wunderkinder gleich Mozart und Beethoven; vergebens sucht man nach einem 18jährigen Dichter oder Maler, der das geleistet hätte, was Mendelssohn in seinem „Sommernachtstraum“ vollbrachte. Es bietet auch keine andere Kunst den Vortheil eines so schnellen, unmittelbaren Erträgnisses, wie die Musik, besonders die ausführende, und es liegt daher in keiner die Gefahr so nahe, daß über der Ausbildung des specifischen Talentes die geistige und sittliche Erziehung so ganz vernachlässigt würde. Nur sehr wenige Musiker werden in jenen glücklichen Verhältnissen geboren, daß ihr Talent nicht schon frühzeitig von den Eltern benutzt werden muß, ja selbst diejenigen, die ein günstiges Geschick vor drückender Nothwendigkeit des Strebens nach Erwerbe bewahrt hat, werden oft durch Eitelkeit der Angehörigen, durch Schmeicheleien der Freunde, durch unverständigen Ehrgeiz der Lehrer von der Bahn ruhiger Entwickelung entfernt. Hiezu kommt noch die gänzliche Veränderung in den jetzigen Lebensanschauungen. Jene mechanische, formelle Gläubigkeit des verflossenen Jahrhunderts hat, von den Eltern auf junge, von Musik erfüllte Gemüther überpflanzt, bald die herrlichsten Früchte geläuterter Frömmigkeit erzeugt. Aber bei der jetzigen Hast des Lebens, bei den erhöhten Ansprüchen desselben, bei der Schwierigkeit des Erwerbes, im täglichen Kampfe gegen tausende kleine, mitunter selbstgeschaffene Leiden sind die Eltern meist unfähig, einen lebhaften, talentirten Knaben zu lenken, seine Phantasie zu zügeln, ihm höhere Anregung zu geben; sie sind ja oft kaum bedacht, daß er sich die

oberflächlichen, zum gewöhnlichen Verkehr nothwendigsten Kenntnisse aneigne, und erst spät erkennen und beklagen sie, daß die Frühreife des Musikers die Entwickelung des Menschen ganz zurückgehalten hat. Es soll hier nicht etwa die Jetztzeit geschmäht und die sogenannte „gute, alte“ Zeit elegisch gepriesen werden. Im Gegentheil, ich will den Beweis führen, wie das Große und Hochanregende, das die jetzige Uebergangsperiode bietet, für die Musiker heilbringend werde. Die Periode, in der wir leben, ist einmal die des Vor- und Nachdenkens, des Erörterns und Prüfens, des Unterscheidens und Zersetzens. Die Naivität ist verschwunden, und es wäre überhaupt noch zu erwägen, ob sie je so existirt hat, wie man sie darstellt. Wir können jedenfalls die Reflexion nicht beseitigen, die Naivität nicht wieder hervorrufen, wir können uns nicht in die Naivität zurückreflectiren. Was ist nun zu beginnen, um Das zu ersetzen, was eben nicht mehr zurückgerufen werden kann, welchen Weg muß der Musiker geleitet werden, damit er dorthin gelange, wohin ehemals jene allgemein benützte Straße ihn geführt hat, die er nur rascher wandelte, als Andere? Wie soll der Musiker wieder zur Sammlung, zur wahren Kunstfreudigkeit, zur höheren Anschauung gelangen? Durch gründliche Bildung. Sie allein kann ihn zur Selbsterkenntniß, zur Selbstprüfung führen, kann ihn bewahren vor den Illusionen, die äußerliche, momentane Annehmlichkeiten in ihm erzeugen, oder dort, wo er sich solchen Illusionen hingegeben, ihn trösten, wenn sie schwinden. Sie allein kann ihn zurückführen von den schlüpfrigen Pfaden jenes eleganten Lebens, das ihm leichter zugänglich ist, als jedem Anderen, sie, die wahre, geistige Bildung, führt ihn zum wahren Erkennen der Kunst, durch diese zum Glauben. Denn wie der Künstler die großen Tonwerke seiner Kunst kennen und verehren muß um ihretwillen,

sonst ist er eben kein Künstler, so muß der Gläubige glauben aus innerer Nothwendigkeit, sonst ist er eben blos Einer, der sich fürchtet. Gerade das Vorwalten der Reflexion in unserer Zeit hat auch ein Gesetz gegründet, daß nur Bildung zu jenem geistigen Durchdringen der Kunst führt, das ehedem der Begabung, der naiven Anschauung gelungen war. Es wird wohl Niemand diese Andeutung dahin mißverstehen, daß die Bildung jemals die Begabung ersetzen könne, daß vielleicht ein gebildeter Musiker Besseres leisten sollte, als der geniale, aber in Wissenschaft weniger Bewanderte. Doch das soll und muß festgestellt werden, daß Großes und Bleibendes in der Musik nicht mehr geleistet wird ohne die Bildung, welche den Geist zurückführt vom Aeußerlichen zum Gemüthsleben. Niemand wage, aus einzelnen Erscheinungen, aus dem tragischen Schicksale eines Menschen göttliche Gesetze herleiten zu wollen. Und doch, wenn man Beethoven's Leben genau betrachtet, kann man sich des Gedankens nicht erwehren, daß die Vorsehung ihm jene Prüfung, die härteste für den Musiker, sandte, auf daß er zu sich selbst zurückkehrte. Er lebte in den angenehmsten Verhältnissen unter liebenswürdigen, hochgeborenen, aufrichtigen Freunden der Musik, von schönen, edlen Frauen geehrt und bewundert — geliebt. Und er war im Anfange seiner Laufbahn sehr empfänglich für solches Leben, denn, was ihm andere Kreise damals zu bieten vermochten, konnte einen Geist, wie den seinen, wenig anmuthen, und leicht wäre er zu Concessionen an die Gebildeten bewegt worden, zu denen sich ja selbst der edle Mendelssohn hie und da hinreißen ließ. Aber es kam die Heimsuchung über ihn; und sein Auge wandte sich ab von den Freuden dieser Erde, und schaute nach innen, in eine selbstgeschaffene Welt, und das Ohr, das taub war für den Klang der Instrumente,

vernahm Harmonieen, wie sie nie mehr ein Mensch vernehmen und auch nie mehr wieder verkünden wird. Und so ward er wieder Beethoven. Darum wehen auch die heiligen Schauer aus seinen Werken, darum schallt es auch wie Wetter in manchen seiner Symphonien, als hätte er, wie Hiob, „seine Lenden gegürtet, um des Herrn Wort zu vernehmen“. Keines Musikers Leben ist so lehrreich, wie das Beethoven's. Es hat gezeigt, wie Entsagung höchster Gewinn ist.

Soll nun etwa der Musiker in klösterlicher Einsamkeit, in immerwährendem Lernen und Ueben erzogen werden, zu einem für die menschliche Gesellschaft unbrauchbaren Individuum, das nur in Büchern und Partituren Bescheid weiß? Keineswegs! Sein Beruf bringt ja ihn mehr in Berührung mit der Gesellschaft als jeden anderen Künstler und er soll mit ihr verkehren lernen. — Aber wenn er die Musik ausübt für die Oeffentlichkeit, so mag er die Bildung erlangen für sich, auf daß er in der Geschichte und in den Werken der großen Dichter den Menschen im Großen und Ganzen kennen lerne, auf daß er Wahres vom Falschen trenne, so weit dies menschlicher Erkenntniß möglich ist, daß er sich gleichmäßig bewahre vor dem Verflachen im schillernden eleganten Leben, wie vor dem Versumpfen in der sogenannten gemüthlichen Geselligkeit, daß er manche Annehmlichkeiten nach ihrem wahren Werthe schätzen lerne, und Urtheile über sich und seine Stellung zur Welt fälle und erwäge, was seine Rechte sind, und wo er keine Ansprüche erheben darf.

Wohl ist es eine schwere Aufgabe, den musikalischen Kunstjüngern solche Bildung anzubahnen und viele Hindernisse stellen sich entgegen. Die Verhältnisse der meisten Eltern begabter Kinder erlauben ihnen nicht, diesen eine mehr als oberflächliche Er-

ziehung zu ertheilen und zwingen sie, aus dem Talente baldigst Nutzen zu ziehen. Diese armen Eltern haben nur Augen für die wenigen, berühmten Virtuosen, für deren Erfolge und äußerliche glänzende Stellung. Sie ahnen nicht, welche Kämpfe auch das bedeutendste Talent zu bestehen hat, wenn nicht besonders günstige Umstände ihm den Weg erleichtern, und wie viel glücklicher ihr Kind wäre, wenn sie es zum Handwerker erzögen und sein musikalisches Talent nur soweit ausbildeten, daß es in der Musik eine herrliche Mitgabe für's Leben, nicht den schwersten Erwerbsberuf sähe. Ein weiteres Hinderniß liegt in dem Studium der Musik selbst, das ein weit schwierigeres und von der allgemeinen Bildung entfernter liegendes ist, als jedes andere. Ein Dichter kann selbstverständlich nur ein wissenschaftlich gebildeter Mensch sein. Die bildende Kunst, die sich langsam und spät zur Vollkommenheit entwickelt, wirkt in sofern auf den geistigen Bildungstrieb, daß sie den Künstler direkt an den Menschen und an die Natur weist; aber die Musik zieht den Studirenden von Allem ab, er lernt in ihr nur sie; Material und Stoff sind Eins. Doch das größte, vielleicht das einzige, wahre Hinderniß der Bildung lag bisher in der Anschauung der Musiker selbst, in dem althergewohnten Handwerkerthum des Unterrichts, in dem mittelbaren und unmittelbaren Widerstreben vieler Berufsmänner. Die heilsame Aenderung muß von den Lehrern und Künstlern selbst ausgehen, ihr Einfluß allein kann bestimmend einwirken, die Jünger zuerst auf den rechten Weg bringen, sie von der Nothwendigkeit der Bildung überzeugen, und ihre Energie allein kann es erzielen, daß der Musiker nach und nach die gesellschaftliche Stellung einnehme, die ihm sein Talent und sein Beruf anweist, von der ihn der Mangel an Bildung zurückhält. Es wird immer Handwerker in der

Musik geben und geben müssen, wir können nicht verlangen, daß in jedem Orchester nur Leute sitzen, die in der Geschichte und Philosophie bewandert sind. Aber, wie ich schon angedeutet habe, die Lehrer und die Lehranstalten können wohl auf den Bildungstrieb und auf die sittliche Bildung der jungen Musiker anders wirken, als bisher geschehen ist. Eine andere Generation könnte herangezogen werden, eine Generation, die in der Ausübung der Kunst eine Mission erblickte und sich selbst in den bescheidensten Verhältnissen noch immer zu den Ehrenbürgern der Nation zählen dürfte. Ist nicht der preußische Schullehrer in den letzten Jahren zu hohen Ehren gekommen, als der Grundstein jener Bildung, in welcher, neben der Disciplin, die Hauptstärke des glorreichen Heeres beruht, das Geheimniß jener Aufopferung, Ausdauer, Selbstbeherrschung? Und sollte nicht der deutsche Musiker, wenn er seine Mission recht versteht, auch im kleinen Wirkungskreise mithelfen können zur wahren Bildung seiner Nation?

Bei der Erfüllung dieser Mission des Musikers wird der Einfluß der deutschen Frauen ebenso maaßgebend sein, als er es bei dem Aufschwunge der Tonkunst zu Anfang dieses Jahrhunderts, und bei der gewaltigen Umwälzung in der Litteratur im verflossenen Jahrhunderte gewesen ist. Dieser Einfluß ist zwar erkannt, aber nie genug gewürdigt, nie in dem Maaße dargelegt, und beschrieben worden, wie jener der Frauen anderer Länder; und doch war er nachhaltiger und jedenfalls höherstehender! Es gehört zu den eigenthümlichen Charakterzügen der deutschen Frauen, daß sie, mit sehr wenigen Ausnahmen, selbst dort, wo sie größten Einfluß ausübten auf die Entwickelung der Künste und auf die Persönlichkeit der Künstler, nie eine äußerlich hervortretende Rolle zu spielen suchten, während

die berühmten Frauen anderer Nationen noch mehr das Andenken ihrer Person als das ihres Wirkens für die Kunst hinterlassen haben. Eine reiche Memoirenlitteratur weiht uns in die Einzelheiten des Lebens der französischen Damen ein, die im verflossenen Jahrhunderte die sogenannten Bureaux d'esprit gegründet hatten; fast jede französische Dame, die Künstler und Gelehrte empfing, hat Denkwürdigkeiten selbst veröffentlicht, oder deren Herausgabe mittelbar veranlaßt. Es findet auch noch heute keine Musikaufführung in einem eleganten Pariser oder Londoner Hause statt, über welche nicht am anderen Tage mehrere Zeitungen mit allen Einzelnheiten berichten, wie denn auch jede französische Dilettantin, die nur einigermaaßen zur Virtuosität gelangt ist, sofort in die Oeffentlichkeit tritt. Anders die deutschen Frauen. Wir wissen von jenen edlen Freundinnen und Beschützerinnen der Künstler nicht mehr, als was diese und ihre Zeitgenossen mitgetheilt haben. Sie selbst haben jede Ostentation streng vermieden. Emsig waren sie bemüht, den Ruhm ihrer Lieblings-Dichter und Künstler zu verbreiten, sie überall zu verherrlichen — aber in dem Gelingen ihres Strebens fanden sie die höchste Befriedigung, nie haben sie ihre Persönlichkeit dabei mitglänzen lassen; wunderbar schön hat Schiller die Bedeutung der deutschen Frauen für die Künste in den Worten geschildert:

In der Grazie züchtigem Schleier
Nähren sie wachsam das ewige Feuer
Schöner Gefühle mit heiliger Hand.

Es ist allerdings in neuester Zeit vielfach — und selbst von bedeutenden Männern der Wissenschaft bestritten worden, daß Frauen einen wohlthätigen Einfluß auf die Kunst ausüben könnten, ja

es ist sogar behauptet worden, daß der Künstler, um ganz Vollendetes zu schaffen, zu dem Weibe nicht in das heiligste Verhältniß der Ehe treten dürfe, weil diese nur hemmend wirkte. Solche eigenthümlichen Behauptungen sind hervorgegangen aus dem Umschwunge im geistigen Leben Deutschlands zu Ende des verflossenen und Anfange dieses Jahrhunderts, bei welchem mit dem gesellschaftlichen auch manche sittlichen Schranken fielen, wie das in allen Gebieten des Lebens nie anders war und sein wird. Im Künstler-Roman zuerst erschien der Dichter, Maler, Schauspieler (der Musiker ward damals gar nicht beachtet) als jenes sonderbare Wesen, das von den hochgeborenen Männern über die Achsel angesehen, oder vornehm protegirt, von ihren Frauen aber geliebt wurde. Als diese Gattung Romantik in den zwanziger und dreißiger Jahren von Deutschland nach Paris übersiedelte, fiel den Musikern, besonders den großen Virtuosen, die Rolle der Romanhelden zu, und sie führten sie im Leben recht geschickt durch. So kam es, daß der Künstler auch in seinen Beziehungen zur menschlichen Gesellschaft nur vom ästhetischen, nie vom sittlichen Standpunkte aus beurtheilt ward; das Genie war nicht blos berechtigt, sich über manche bürgerliche Bedenken hinauszusetzen, sondern quasi dazu verpflichtet; wer nicht Frauen verführte, galt auch nicht als Genie. Als natürliche Folge solcher Anschauungen entstand jene eigenthümliche Richtung im gesellschaftlichen Leben, bei welcher das Abenteuerliche als das Romantische, das Interessante als das Poetische erschien, und die Empfindelei an die Stelle der Empfindung trat, aus dem hohlsten Becken die weitest tönenden Phrasen kamen. In jener Periode galt Mozart nicht blos als der göttliche Componist, sondern als das Vorbild seines Don Juan; erst die neuere Forschung hat ergeben, daß der Schöpfer der

„Zauberflöte“ auch ein durchaus sittlicher Mensch gewesen ist. Von Beethoven wurden Märchen erzählt, die selbst in nicht frivolen Büchern Aufnahme fanden und die bei genauerer Prüfung zu Nichts zerrannen, und aus ganz falscher Auffassung entstanden sich erwiesen. Auch seine Beziehungen zur vortrefflichen Marie Pachler wurden lange Zeit in Feuilletons und Novellen mit allen Hoffmann'schen Arabesken ausgeschmückt, bis vor einigen Jahren die Veröffentlichung ihres Briefwechsels mit Beethoven den wahren Sachverhalt darlegte. Noch spuken Ansichten wie die oben angeführten vielfach — besonders in der feinen Gesellschaft — und sie werden auch nie ganz verbannt werden; aber mir dünkt es, als ob im allgemeinen ein gesünderer Sinn jetzt in den Frauen lebte, selbst in manchen wärmsten Verehrerinnen der Künstler.

Was den Einfluß der Frauen auf das Kunstleben betrifft, so geben die Dichterwerke aller Zeiten davon Kunde. Die Griechen, in deren gesellschaftlichem Leben jene eine untergeordnete Stellung einnahmen, haben ihnen in der Kunst eine so hohe angewiesen, daß sie eine Tochter Appollo's als die Erfinderin des Hexameters und ein liebendes Mädchen, das die Züge ihres Geliebten in Thon nachbildete, als die Erfinderin der Haut-relief-Sculptur bezeichneten. Dante wird in seiner divina commedia auf die Fürbitte edler Frauen, die im Paradiese weiden, durch Virgil aus der Wildniß zu helleren Pfaden geleitet. Aber nur durch die Hölle und die Kreise des Fegefeuers vermag der römische Dichter seinen Schützling zu führen, an der Pforte des Paradieses weicht er zurück, und hier empfängt Dante, den Geläuterten, die höchste Weihe der Weiblichkeit: Beatrice; bei ihrem Herannahen vernimmt er Musik; „una melodia dolce correva per l'aer luminoso.“ Und es ist

merkwürdig und bezeichnend, daß die Dichter jener Nationen, welche den Frauen die höchste äußerliche gesellschaftliche Stellung eingeräumt haben — die Römer und Franzosen — keine einzige jener hohen und reinen Frauengestalten schufen, wie sie aus den griechischen Dichtungen, in Shakespeare, in Dante und vorzüglich aus den deutschen Dichterwerken vor uns treten.

Was nun die sonderbare Idee betrifft, die eine Zeit lang vielfach verbreitet war, und welcher theilweise manche Jünger der romantischen Schule noch anhängen, daß der Musiker, um seiner Kunst ganz leben und das ihm Möglich-Höchste leisten zu können, keine Ehe schließen solle, so ist dagegen eine merkwürdige Thatsache zu constatiren: Vor 25 Jahren glaubten gar viele Leute, Beethoven hätte die 9. Symphonie nimmer componiren gekonnt, wenn er nicht in düsterer, eheloser Einsamkeit lebte; und die Manfred-Ouverture, die ganz aus der Richtung der 9. Symphonie hervorgegangen ist, hat Schumann geschaffen, nachdem er Jahre lang mit Clara in glücklichster Ehe gelebt hatte und sieben Kinder um sich sah. Mich dünkt, der Genius ist nicht gehemmt in seinem Fluge, wenn er mit dem Bewußtsein sich emporschwingt, daß er bei der Rückkehr zur Erde den Boden der häuslichen bürgerlichen Existenz findet. In anderen Ländern mögen die Verhältnisse derartig gestaltet sein, daß dem Künstler die Frau nur als Gesellschafterin erscheint, wenn er vom aufregenden Berufe in's häusliche Leben einkehrt — die Sprache anderer Nationen hat ja nicht einmal einen Ausdruck für die Begriffe Häuslichkeit, Weiblichkeit und Gemüth! — aber dem deutschen Musiker ist das Eheweib die Muße des Hauses, die ihn vor fremdartigen Einflüssen bewahrt und ihn für seinen Beruf erst recht stärkt und ermuthigt.

Eine gewaltige Uebergangsperiode*) hat begonnen in Deutschlands Geschichte, und die Kunst wird und darf von den Kämpfen nicht unberührt bleiben. Das deutsche Kunstleben muß gleich dem politischen sich von fremdartigen Einflüssen befreien und sein eigenes geschlossenes Reich gründen, der Musiker muß an dem großen Werke mitarbeiten; — auf dem schweren Wege werden ihn die Bildung, der wahre Glaube und der Antheil edler Frauen unterstützen, ermuntern — und er wird das Ziel erreichen, das einst Göthe geschildert hat:

Wie Natur im Vielgebilde
Einen Gott nur offenbart,
So im weiten Kunstgefilde
Webt ein Sinn der ew'gen Art.
Dieses ist der Sinn der Wahrheit,
Der sich nur mit Schönem schmückt,
Und getrost der höchsten Klarheit
Hellsten Tags entgegenblickt!

---

*) Diese Zeilen sind im Jahre 1867 geschrieben!!

Wahre und falsche Originalität.

Gar oft gilt ein Mensch als originell, dessen Gebahren, Gespräch und Lebensweise sich von denen anderer Menschen unterscheidet; er wird von vielen Leuten aus der Gesellschaft als eine besondere Persönlichkeit bewundert; er interessirt sie durch einzelne hingeworfene geistreiche Bemerkungen, durch Paradoxa, denen eine bedingte Wahrheit zu Grunde liegt — er überrascht sie durch brillante Einfälle; und sie preisen ihn daher als einen „originellen", „höchst interessanten" Mann; wogegen allerdings manche andere ihn für einen Gecken erklären. Der Menschenkenner wird sich weder vom einen noch vom andern Urtheile bestimmen lassen. Er weiß, daß die Gesellschaft jetzt aus dreierlei Gruppen besteht; die eine, die „geistreiche", will durchaus amüsirt sein, alles Außergewöhnliche bietet ihr momentanen Reiz, und sie greift denn gierig nach Allem, was gerade neu und außergewöhnlich ist; die zweite Gruppe, die „solide", — daß Gott erbarm'! — will, das Alles außen fein säuberlich hergehe, vor Allem, daß Keiner durch geistige Vorzüge hervorrage; die Glieder dieser Gruppe gönnen zwar auch Einer dem Andern nichts, aber sie ertragen noch eher fremdes Glück, als fremdes Verdienst; sie erblicken in Jedem, der sich nicht dem althergebrachten Schlendrian unterwirft, einen Revolutionär, der

die allgemeine Ruhe, die soliden Grundsätze bedroht. Die dritte Gruppe endlich, „die indifferente“ besteht aus jenen, welche vor Allem das schön und gut finden, was einmal „acceptirt“ ist; sie haben im verflossenen Jahre hohe Hüte getragen, sie tragen heute kleine, weil die Mode es so befahl, und sie würden morgen Pfauenschwänze an die Rockschöße stecken, sobald solche in der „guten Gesellschaft“ Aufnahme fänden; ihnen ist das ruhige Genießen, wobei das eigene Urtheil gar nicht in Anspruch genommen wird, Hauptsache; diese Gruppe besteht eigentlich meistens aus den feinsten Leuten, und sie wird jenen „interessanten Mann“ preisen und liebenswürdig behandeln, wenn er sich lange in der Gunst der Tonangebenden, Geistreichen hält, sie wird ihn ignoriren und lächerlich finden, wenn das Urtheil der „Soliden“ die Oberhand behält. Der unabhängige Menschenkenner wird daher in derartigen Fällen vorsichtig zu Werke gehen, bevor er sein Urtheil feststellt; er wird vor Allem prüfen, was an diesem Manne Wahres, was Falsches ist: Findet er, daß sein Gebahren die äußerliche Kundgebung einer scharf ausgebildeten Individualität ist, daß sein Nichtbeachten der Form aus einem innerem geistigen Drange entspringt, der sich gegen Zwang des Hergebrachten sträubt, daß jene überraschenden Einfälle nicht bloß glänzende Redewendungen sind, sondern aus scharfer Beobachtungsgabe und wirklicher höherer Auffassung des Lebens entspringen — nun so wird er um des reicheren inneren Gehaltes willen die äußerlichen Sonderbarkeiten und Ueberspanntheiten sich gefallen lassen, und sie sogar gegen Angriffe einer siegreichen Majorität der oben beschriebenen „Soliden“ vertheidigen, selbst wenn er in seinem Innern von der Ueberzeugung durchdrungen ist, daß ein wahrhaft bedeutender Geist immer daran arbeitet, sich zu klären, Fremdartiges, Aeußerliches zu entfernen,

sich zu einem Ganzen zu concentriren und seine Bedeutung in den Thaten, nicht im äußeren Gebahren zu documentiren. Entdeckt er jedoch nach genauer Prüfung, daß die Originalität nur eine äußerliche, so zu sagen, nur ein aus auffallenden Farben geschickt zusammengesetzter Anzug ist, daß die geistige Potenz des Mannes ihn gar nicht berechtigt, sich über die Form hinwegzusetzen; dann wird er solcher Charlatanerie entgegentreten, selbst wenn sie sich allgemeiner Beliebtheit erfreute.

Eine ähnliche Erscheinung bietet sich im neueren Kunstleben dar. Gar oft giebt es Componisten, die von einem Theile des Publikums und der Musiker als höchst geistreich, interessant und originell gepriesen, von einem anderen als oberflächliche Talente, „die durch zugespitzte äußerliche Effecte blenden wollen, sonst aber jeder höheren Begabung und Berechtigung ermangeln", verfolgt und verketzert werden. Die große Masse — und sie wird auch hier von den feinen Leuten gebildet — bleibt indifferent, bis der Erfolg entschieden hat. Dieser bestimmt ihr Urtheil und ihre Haltung. Und leider sind gerade unter diesen die meisten „Mäcene" unserer Zeit zu finden. Die Race jener edlen, hochgebornen und reichen Beschützer der Tonkunst, die mit, durch Studium erlangter Kenntniß und mit gebildetstem Geschmacke ein eigenes Urtheil zu fällen im Stande waren, schwindet immer mehr — sie ist fast ausgestorben.

Der wahre Kunstkenner wird bei solchen Erscheinungen in der Musikwelt verfahren, wie jener Menschenkenner, er wird nur dem eigenen Urtheile, und vor Allem nur der gewissenhaften Prüfung trauen. Er wird jede Composition einer genauen Analyse unterwerfen, erwägen, welche Gedanken als wirklich selbstständig anzuerkennen sind, wie sie sich organisch entwickeln, ob zwischen den einzelnen Theilen innerer Zusammenhang und Ein-

heitlichkeit vorherrsche, ob die Gedanken wirklich so bedeutend sind, daß sie zu einem Beseitigen der gewöhnlichen Form berechtigen, ob die Erfindung so reichhaltig und so überraschend ist, daß sie von hoher Begabung zeugt, und daß man sich um ihretwillen die Excentricitäten gefallen lassen muß. Sind diese Bedingungen erfüllt, dann wird er, selbst wenn in ihm die Ueberzeugung lebt, daß auch sehr große Gedanken sich in schöner, geregelter Form wiedergeben lassen, dennoch jene Erscheinung auf dem Gebiete des neueren Kunstlebens anerkennen, und sie gegen Angriffe Jener vertheidigen, die unter dem Panier des „Soliden“ fechtend, lieber das Flache protegiren und anpreisen, als daß sie dem Geiste eines Neueren freie Bewegung gönnten.

Sobald er jedoch nach genauer Prüfung sich überzeugt hat, daß die Excentricität nicht aus der künstlerischen Richtung entspringt, die vielleicht eine falsche, aber doch eine geistige ist, sobald er festgestellt hat, daß nicht ein idealistischer Drang, sondern vor Allem die Sucht, originell zu erscheinen, als Hauptrichtung des Componisten bezeichnet werden kann — wie das festzustellen ist, soll später erklärt werden — dann wird jener Kenner das strengste, schonungslose Urtheil fällen, selbst wenn es einer momentanen Anschauung des großen Publikums geradezu entgegen tritt.

Die meisten Compositionen der neueren Tondichter beurkunden ein Streben, in allen Einzelheiten originell zu sein; es ist nicht mehr, wie in den Werken der classischen Periode, der Bau des Ganzen, in dem sich der Geist des Tondichters kundgiebt; es ist nicht mehr die organische Entwickelung des Themas (an das sich bei Beethoven manchmal ein Nebenthema anschließt und mitentwickelt), in welcher sich die Eigenthümlichkeit des Componisten zeigt; es ist vielmehr eine auffallende Sorgfalt in Aus-

bildung des Nebensächlichen, über welchem manchmal sogar die Hauptsache vernachlässigt wird, ein Suchen nach neuen Zusammenstellungen, ein Experimentiren mit neuen Effekten. Diese letzteren haben besonders in der Harmonie, in der Rhythmik ein weites Feld; dann kommen die breiten melodischen Phrasen; endlich fehlt es nicht an Versuchen, die thematische Durchführung gänzlich zu beseitigen und melodische oder harmonische Gruppen aneinander zu fügen, die nach Unterbrechungen ohne eigentliche Vermittlung wiederkehren. Die contrapunktischen Experimente sind die seltensten, weil hier unwandelbare, der Willkür sich entziehende Gesetze maaßgebend sind; die Fuge unterliegt heute in der Hauptsache denselben Bedingungen, unter welchen sie vor hundert Jahren concipirt, entstanden und beurtheilt worden ist; wer vermag jedoch heute eine Norm aufzustellen für die Sonate, für die Symphonie oder gar für ein Instrumental-Concert?

Es ist für den Beurtheiler nicht mehr leicht, zu entscheiden, wo er es mit wahrer Originalität zu thun hat, und wo nicht. Er muß mit gutem Willen und mit Geduld an die Prüfung gehen; er muß von allen ästhetischen Principien und Voraussetzungen absehen und nur die musikalischen Gesetze im Auge behalten; er darf vor Allem nicht den Maaßstab der classischen Periode in Anwendung bringen. Er darf nicht den Geist im Großen suchen wollen, muß aber das Geistreiche zu schätzen wissen; er darf nicht von der jetzigen Periode jene großen selbstschöpferischen Genies verlangen, die in ihrer Größe, in ihrer Eigenthümlichkeit immer erkennbar waren und sind, und doch in jeder Form, selbst wenn sie von der überlieferten nicht abwichen, Neues schufen; er muß es aber dankbar anerkennen, wenn ein Tondichter jetzt aus den vorhandenen Mitteln sich eine eigenthümliche Ausdrucksweise bildet, sei es in der Harmonie, in der

Melodie, in der Rhythmik, in der Instrumentation, in der Declamation, und diese erdachte eigenthümliche Ausdrucksweise in bestimmter Richtung zur Geltung bringt; er (d. i. der Beurtheiler) muß sich dann klar vorstellen, daß eine solche Ausdrucksweise nicht das Erzeugniß einer reichen musikalischen Phantasie ist, der immer neue Ideen zufließen, daß sie vielmehr das Erzeugniß jenes Nachdenkens ist, das nicht immer selbstständig schafft, sondern zusammensetzt; das diese Ausdrucksweise daher, eben weil sie immer dieselbe eigenthümliche bleibt, zwar im Anfange neu, aber zuletzt bei öfterem Hören mehr als Manier erscheint, daß sie aber nichtsdestoweniger mit künstlerischem Sinne und in edler Richtung gehandhabt, doch manches Schöne und hoch Interessante zu bieten vermag; und er wird dann in seiner Prüfung mit Sicherheit vorgehen, d. h. mit dem Bewußtsein, daß er eben das Schöne sucht, gleichviel auf welcher Seite es sich ihm bietet; die Unfehlbarkeit des Urtheils wird Niemand weder beanspruchen noch verlangen, der da weiß, wie in der Kunst die individuellen Anschauungen mancherlei Einflüssen der Erziehung, der Geistesrichtung, selbst gewissen socialen Strömungen unterworfen sind, von denen kein Mensch sich befreien kann.

Bei der Prüfung gewisser harmonischer und rhythmischer Eigenthümlichkeiten kommt es unserer Ueberzeugung nach vor Allem darauf an, daß man feststelle, inwiefern sie wirklich von organischer Nothwendigkeit sind, d. h. ob sie mit dem musikalischen Grundgedanken so innig verwebt sind, daß derselbe ohne sie nicht gut existiren kann, daß der musikalische Inhalt von der Ausdrucksweise, von der Form, in welcher er geboten wird, durchaus abhängt. Ist nun der musikalische Grundgedanke ein bedeutender, so daß er auch ohne die harmonischen Wendungen oder besondere rhythmische Verrückungen und Vorhalte schön genannt

werden kann — wie dies bei Schumann fast immer der Fall ist — oder entsteht, wie manchmal in Chopin's Etuden und Nocturnen, aus den ungewöhnlichen harmonischen Wendungen ein eigenthümlicher, fast melodischer Reiz, so ist der Werth und die Bedeutung der originellen Form festgestellt, und vollgültig. Ist dagegen der Grundgedanke ein unbedeutender, der nur durch pikante harmonische oder rhythmische Zuthaten einigermaaßen „interessant" originell erscheint, dann birgt er eine falsche Originalität. Es ist ein lohnendes Unternehmen, den Grundgedanken mancher Symphonie, manchen Phantasiestückes von Schumann so zu sagen von allem Schmucke zu entkleiden, ihn blos mit den natürlichsten Akkorden zu begleiten; manches wird selbstverständlich etwas von seinem Reize einbüßen, aber die große Mehrzahl wird auch im natürlichen Gewande herrlich erscheinen, ja als ob die ursprüngliche Schönheit des Gedankens durch das vielgefaltete Gewand der Harmonie zu sehr verhüllt wäre, und als ob sie im schwankenden Gange der rhythmischen Verschiebungen sich eher unvortheilhaft zeigte, als ob diese oder jene Melodie entschieden gewonnen hätte, wenn sie ganz einfach dargestellt wurde, ohne alle weitere „eigenthümliche" Zuthat.

Es ist nicht zu leugnen, daß Schumann durch die, seiner künstlerischen Individualität entspringenden, rhythmischen und harmonischen ungewöhnlichen, manchmal etwas excentrischen Wendungen den ersten Impuls gegeben hat zu jenen Compositionen mancher Nachfolger, in welchen eben solche Wendungen die Hauptrolle spielen, in welchen vor lauter Formtheilen keine Form zu Stande kommt, sowie er auch durch die Ueberschriften, die er seinen kleineren oft so wunderschönen Tongedichten gab, Nachahmungen hervorgerufen hat, bei denen oft außer der Ueberschrift Alles nichtssagend ist. Selbst Brahms, der gewiß Hoch-

bedeutendes geleistet hat, und der geniale Rubinstein, in dessen Werken manchmal eine hohe Begeisterung weht, können sich nicht von dem Festhalten und Verarbeiten irgend einer rhythmischen Phrase befreien, in der eben nur das ganz Aeußerliche des Rhythmischen interessant genannt werden kann. Noch schlimmer ist es allerdings mit manchen jener neueren Componisten bestellt, die in ihren Werken die letzten Quartette und die neunte Symphonie Beethoven's und die Symphonien von Berlioz als Anknüpfungspunkt, als Wegweiser betrachten. Wir wollen jene Riesenwerke nicht analysiren, in denen — und das wird wohl Niemand leugnen — nicht die einzelnen formlosen Episoden und Experimente das Höchste sind, sondern die überwältigend großen musikalischen Gedanken, wie sie im A-moll, Cis-moll im B-dur-Quartette und in dem Finale der neunten auf jeder Seite emportauchen; wir wollen hier nur hervorheben, daß bei Beethoven die Dissonanzen mit den allerseltensten Ausnahmen durch die polyphone Entwickelung entstehen: fast jedes einzelne Instrument führt eine melodische Phrase durch, und diese Unabhängigkeit der Stimmführung erzeugt die Dissonanzen, die gleichviel ob sie gebilligt werden oder nicht, doch in dieser Weise berechtigt erscheinen. Was Berlioz betrifft, bei dem allerdings sehr oft ganz unmotivirte harmonische Experimente vorkommen, so enthalten seine Werke so bedeutende melodische Phrasen, so scharf bestimmte Rhythmik, daß sie doch sehr viel Interessantes bieten; auch muß seine Instrumentation als eine Specialität anerkannt werden; er besitzt die Kunst, ganz eigenthümliche Klangeffekte zu erzeugen, in hohem Grade; und diese Kunst ist doch immer auf die musikalische Wissenschaft gegründet. Prüft man dagegen die Erzeugnisse mancher Nachahmer, so sucht man vor Allem vergebens nach einem ursprünglichen musikalischen Gedanken, der den gan-

zen Apparat von harmonischen, enharmonischen, chromatischen und sonstigen Experimenten rechtfertigte; man findet banale Phrasen, wie sie jedem Musiker beim ganz indifferenten freien Präludiren in die Finger kommen, mit allem möglichen Bombast der Begleitung ausstaffirt, in allen möglichen enharmonischen Wendungen herumgeplagt — mögen die einzelnen Wendungen auch interessant sein, die Hauptidee bleibt immer nichtssagend, nur die ganz unmotivirte Anhäufung von Dissonanzen (die nicht etwa durch eine polyphone Stimmführung entsteht, sondern bei ganz armer Polyphonie immer plötzlich hervorbricht) läßt den Zuhörer nicht zu richtiger Würdigung des Hauptgedankens gelangen, und so mag denn Mancher glauben, er vernehme etwas Bedeutendes. Wenn nun in einem Drama der Held zu seinem Diener sagte: „Nimm jenes durchsichtige Gefäß, das aus den heterogensten Substanzen in fernsten Hütten durch Menschenfleiß und menschlichen Athem erzeugt wurde, fülle es mit der klaren Flüssigkeit, welche uns die Mutter Erde entweder freiwillig gütig im muntern Quell schenkt, oder die sie uns giebt, wenn wir es grabend von ihr verlangen und reiche mir den Trank", so wird Alles lachen ob des Bombastes, der Nichts sagt, als „gieb mir ein Glas Wasser". Und wie oft hört man eine Masse von Akkorden, Wendungen und sonstigen musikalischen Zuthaten, deren Hauptgedanke musikalisch gerade so banal und gewöhnlich ist, als der gesprochene Satz: gieb mir ein Glas Wasser! Aber das Ungewöhnliche soll als eigenthümlich, als originell gelten, während es eben nur ungewöhnlich aber nicht originell ist; und hier haben wir den Maaßstab für wahre und falsche Originalität!

Eine gleiche Erscheinung bietet sich in den Durchführungen. Hier ist der Unterschied zwischen der sogenannten classischen Pe=

riode und der neuern noch mehr hervortretend. Die Werke der großen Meister kennzeichnen sich durch die großartige Entwickelung ein und desselben musikalischen Gedankens, durch die wunderbaren Gebilde, die sie mit einer oft aus wenigen Noten zusammengesetzten Phrase erzeugen. Ein Riesenbau erhebt sich vor dem innern Auge, er ist ein Gedanke, tausendfältig geformt! Ganz anders in vielen neueren, selbst bedeutenden Werken. Die Hauptgedanken sind schön, manchmal geradezu überraschend neu, ja großartig, aber sie erheben sich nicht zum organischen Baue, sie erweisen sich spröde, harmonisch, zu complicirt oder zu breit, kurz, in der Durchführung erlahmt der Flug, der gewaltige Aufschwung, den man im Anfange bewunderte, und der noch Höheres erwarten ließ. Es kommt oft vor, daß der Componist bei solchen Anlässen zu irgend einem Auskunftsmittel greift, irgend ein Zwischen-, ein Nebenmotiv herbeiführt, und dieses nach allen Seiten hin entwickelt, verarbeitet, und in dieser Weise die Wiederkehr der Hauptgedanken herbeiführt. So geistreich auch manchmal solche Nebendurchführungen angelegt sind, sie schaden dem einheitlichen Baue, sie bringen Zerfahrenheit in den Fluß der Gedanken; dem Hörer fehlt das Bewußtsein eines Zusammenhanges — er wird zerstreut. Es giebt Werke voll großer Schönheiten (wir weisen hier auf manche Sonaten und Quartette von Schubert und Schumann hin), deren Eindrücke nur durch den schnellen Wechsel der Gedanken, nur durch das Emportauchen von störenden, wenn auch schönen Nebenpassagen abgeschwächt wird, während daß manche einfache Quartette von Haydn, ja manche von Mendelssohn, die solchen Reichthum der Ideen nicht besitzen, die Aufmerksamkeit des Zuhörers immer rege halten, weil dieser dem Flusse der Gedanken folgen, die Form mit dem innern Auge erfassen kann; so giebt es Werke

neuerer lebender Componisten, die vieles Interessante, ja Bedeutendes enthalten, und doch nicht zu einem entschiedenen Erfolge gelangen, weil ihnen die Einheitlichkeit fehlt. Es muß hier auch ein Nachdruck darauf gelegt werden, daß fast alle neueren Componisten gar keine Selbstkritik ausüben, und sich einer wahrhaft fieberhaften Hast des Schreibens und Veröffentlichens neuer Werke hingeben. Es ist zwar vom Componisten nicht gut zu verlangen, daß er über seine Gedanken, über das, was ihm die Phantasie eingiebt, strenge richte; aber die Forderung kann an ihn gestellt werden, daß er mit Gewissenhaftigkeit, Ruhe und Sammlung arbeite, daß er die Fähigkeit besitze, zu entscheiden, ob die Durchführung eine organische, aus dem Grundgedanken hervorgegangene ist, und daß er den leeren Passagenwust vermeide, der den Mangel an Einheitlichkeit zu verdecken nicht vermag; daß er sein Werk genau prüfe und es nur dann veröffentliche, wenn er zur sicheren Ueberzeugung gelangen konnte, daß es ein ganz einheitliches ist, im Gegenfalle aber seinem Ehrgeize das wohlberechnete Opfer auferlege, die Hauptgedanken einer besseren Gelegenheit aufzubewahren, das Werk selbst aber — zu verwerfen. Diese Art der Selbstkritik, diese Rücksicht für die Form kann man von einem Componisten wohl verlangen; sie fehlt aber meistens, sonst würden nicht so oft unbedeutende Passagen, die mit dem Hauptthema in losester oder gar keiner Verbindung stehen, durch mehrere Seiten und durch verschiedene Tonarten hin und her gejagt werden; sonst würden neuere Componisten manche ihrer Werke nicht veröffentlicht haben; allerdings müßte dann die Opuszahl ihrer Erzeugnisse eine geringere sein, aber das wäre nur von Nutzen für den Autor; denn das natürliche Streben in jedem Werke (und manches ist noch in mehrere für sich bestehende Nummern ge-

theilt) etwas Bedeutendes zu bieten, führt zu den Experimenten mit „eigenthümlichen" originellen Wendungen, führt zur — falschen Originalität.

Was nun die Compositionsweise betrifft, in welcher die thematische Durchführung eher vermieden als angestrebt wird, wo das einheitliche Ineinandergreifen der Gedanken durch ein Nebeneinander, durch Gruppen von Tongebilden ersetzt werden soll, die höchstens hie und da einmal wieder emportauchen; wo quasi die Phantasie des Hörers das ersetzen soll, was die des Componisten nicht bietet, so mag diese Compositionsweise zu recht interessanten Combinationen und Momenten führen, ein Kunstwerk erzeugen wird sie nimmer; die geistreichsten Sätze und Bemerkungen, nach einander gesprochen, aber ohne inneren Zusammenhang, werden in einer Gesellschaft ein paar Minuten lang recht glänzenden Effect machen, „frappiren", — aber bald ermüden und zuletzt auch banalen, gedrechselten Phrasen weichen.

Die wahre Originalität bietet selbst bei unklarer Form große und schöne Grundgedanken, die überall durchdringen und des Kenners Geist erfreuen; die falsche Originalität sucht vergebens die Leerheit des Gedankens durch eine ungewöhnliche Form zu verdecken; Beides ist jetzt manchmal vermischt; Bedeutendes und Schwaches wechselt in ein und demselben Werke. An dem wahren Kunstfreunde und Kenner ist es, gewissenhaft und unverdrossen zu prüfen, welche Waagschale die vollere ist, und danach zu richten.

Richard Wagners Meistersinger von Nürnberg.

(Zum ersten Male in Berlin aufgeführt am 1. April 1870.)

(Aus dem „Salon".)

(Der Artikel war eigentlich nur im Hinblicke auf das Localereigniß, auf die erste Aufführung in Berlin geschrieben worden; da ich jedoch in demselben meine Ansichten über die allgemeinen Grundsätze Wagner's ausgesprochen habe, so gebe ich ihn unverändert wieder, und zwar an dieser Stelle, unter den culturhistorischen. Mein Standpunkt wird wohl keiner Parthei conveniren; ich schrieb auch nicht für sie, sondern für die Unbefangenen. Was sagt der große Lessing? „Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen hat, aber er ist um desto partheiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Entzücken erwartet, als sie bereiten kann".)

In dem Augenblicke, wo dieser Artikel erscheint, werden zwei Monate vergangen sein seit jenem Ereignisse, das in die Musik- und Theaterwelt der preußischen Hauptstadt gewaltige Aufregung gebracht, und die Aufmerksamkeit der Kritik und des Publikums eine Zeit lang fast ausschließlich beschäftigt hat. Unsere Betrachtungen sind die spätest kommenden, befinden sich also in dem äußerlichen Nachtheile, daß sie nicht mehr auf das Tagesinter-

esse rechnen können, genießen aber anderseits den großen Vortheil, daß sie nicht in jenes Gewühl des Partheigetriebes fallen, wo jedes Urtheil fast nur so viel galt, als es zur Unterstützung der Partheizwecke beitrug.

Wollten wir nun unseren ästhetischen Principien folgen, so würden wir vor Allem das Werk selbst prüfen und dann auf die Tendenzen seines Schöpfers übergehen. Denn uns ist jedes Kunstwerk zuerst ein Erzeugniß der bestimmten Kunst, also ein Tonstück, ein Gemälde, ein Gedicht; was es innerhalb seines eigenen, naturnothwendigen Wirkungskreises bedeutet, das gilt uns als Hauptsache, alles Andere als die folgerichtige Wirkung. Jedes große Kunstwerk dringt aus der Sphäre seiner Darstellung in die höhere der Ideen, ja es steht im Zusammenhange mit den höchsten; aber sein Ursprung liegt nicht in den Ideen des schaffenden Künstlers, sondern in seiner Phantasie und in seiner speciellen technischen Befähigung*). Gegenüber Wagner läßt sich diese Entwickelungs-Methode nicht anwenden, weil die öffentliche Meinung ihm eine Ausnahmsstellung zugewiesen hat. Das Publikum ist gewöhnt, in Wagner einen musicirenden Philosophen (nicht einen philosophirenden Musiker) zu erblicken, der nach a priori aufgestellten Grundsätzen componirt, der nicht Musik, sondern ein von Musik getragenes Kunstwerk schafft, und dieses nicht als Selbstzweck, sondern als Träger seiner Ideen hinstellt; es wird durch die polemischen Schriften Wagner's oft verleitet, über dessen Musik nachzudenken, noch bevor es sie gehört hat, und wenn es sie hört, mit ihr noch eine Masse von Principien mit in den Kauf zu nehmen, die mit der ästhetischen Bedeutung eines Kunstwerkes in ebenso losem Zusammenhange

*) Τεχνη - Kunst.

stehen als — die moralischen Tendenzen mancher seiner Gegner.

Wir werden uns bei seinen allgemeinen Principien nicht aufhalten. Ob die Poesie nur durch Zertrümmerung der Staaten zur wahren Geltung gelangen kann*), ob die Musik nur dann in ihrer Reinheit wieder hergestellt werden kann, wenn die Juden sich nicht mehr mit ihr beschäftigen (vorläufig sind sie das Hauptpublikum seiner Opern), ob, wie sein letztes Manifest verkündet, er allein die Werke der großen Meister zu dirigiren vermag, werden wir nicht erörtern. Solche apokalyptische Sätze sind für uns von jeher bedeutungslos gewesen, obwohl sie in der jetzigen Zeit bei großen Künstlern oft vorkommen. Der Verfasser besitzt einen Brief des edlen Berlioz, vom Jahre 1854, worin dieser ihm von den Erfolgen seines „Faust" schreibt und mit dem Postscriptum endet: „Évidemment l'absurde est le vrai, car si l'absurde n'était pas le vrai, Dieu serait cruel d'avoir mis dans le coeur de l'homme un si grand amour de l'absurde."

Und Berlioz hat gegen Wagner's Ansichten protestirt!!

Wenn wir nun den oben angeführten Prinzipien keine Bedeutung zuerkennen, so dürfen wir ein anderes nicht ignoriren, welches Wagner für die Musik überhaupt und für das Musikdrama insbesondere aufstellt, das auch von allen Partheien als sein maßgebendes anerkannt wird. Er hat es am vollständigsten in den Worten ausgesprochen**): „Erklären wir dem Musiker daher,

*) „Die Poesie kann erst wieder Raum finden, wenn wir wieder ein Schicksal haben. Das kann aber nur dann geschehen, wenn es keine Politik mehr giebt, d. h. wenn die Staaten aufhören."

Wagner's „Kunstwerk der Zukunft."

**) In Oper und Drama.

daß jedes, auch das geringste Moment seines Ausdruckes, in welchem die dichterische Absicht nicht enthalten und welches zu ihrer Verwirklichung nicht als nothwendig bedingt ist, überflüssig, störend, schlecht ist; daß jede seiner Kundgebungen eine ausdruckslose ist, wenn sie unverständlich bleibt, und daß sie verständlich nur dadurch wird, daß sie die dichterische Absicht in sich schließt u. s. w."; und dann: „Beschränken sich nun Dichter und Musiker gegenseitig nicht, sondern erregen sie in der Liebe ihr Vermögen zur höchsten Macht, sind sie in der Liebe somit ganz, was sie sein können, gehen sie in dem sich dargebrachten Opfer ihrer höchsten Potenz gegenseitig in sich unter, so ist das Drama nach seiner höchsten Fülle geboren." Wagner legt also einerseits dem Musiker die Pflicht auf, bestimmte Absichten in unverkennbarer Weise auszudrücken und benimmt ihm andererseits das Recht, in der Oper seine Selbstständigkeit zu wahren. Die Musik soll in der Dichtkunst untergehen und vereint mit ihr als Musikdrama auferstehen. Betrachten wir dieses Princip im Allgemeinen und dessen Verwirklichung in den „Meistersingern".

Es ist zuvörderst die Frage zu erörtern: Was kann die Musik darstellen, daß es nach der dichterischen Absicht des Componisten, und nicht anders, verstanden werden müsse? Ist sie befähigt, bestimmte, selbstbewußte, durch äußere Eindrücke erzeugte Gefühle auszudrücken?

Alle jene Affecte und Gefühle, die rein beziehender Art sind — d. h., die ohne ein bestimmtes Individuum gegenüber bestimmten Verhältnissen nicht denkbar sind — entziehen sich von vornherein der musikalischen Darstellung. Weder die nach Besitz des geliebten Gegenstandes strebende Liebe, noch den Böses wollenden Haß, weder durch Beleidigung entflammten Zorn, noch

durch Ueberredung oder Selbstnachdenken herbeigeführte versöhnliche Stimmung, weder nach Ruhm und Ehre strebender Ehrgeiz, noch genügsame entsagende Bescheidenheit, weder durch das Glück Anderer erregten Neid, noch die wohlwollende Theilnahme, weder Furcht in der Gefahr, noch Muth in derselben, weder Freude an einem bestimmten Ereignisse, noch Trauer über dasselbe kann die Musik darstellen. Nur der Dichter vermag es und in der Weise, daß wir jeden Affect nach seinem Wesen erkennen müssen. Ihm bietet die Sprache das fertige Wort, er entwickelt die inneren Vorgänge psychologisch, daß wir Ursache und Wirkung **vor uns** sehen. Als Dramatiker ruft er den Darsteller zu Hülfe, der durch Geberde, Miene und Declamation die Affecte wirksamer als jede Beschreibung, zur Anschaulichkeit bringt. Die Musik hat Accorde, Bewegungen, Rhythmen, aber keine bestimmten Begriffe. — Der Maler vermag den Menschen in einer bestimmten Situation darzustellen, sein Werk bringt den Vorgang bleibend vor unsere Augen, daß wir jede Einzelheit vollkommen fassen und den Gegenstand nicht anders sehen können. Die Musik vermag das nicht, weil sie nur in der Zeit, nicht im Raume wirkt, weil die Töne an uns vorüberrauschen und wir die Formen nur mit dem inneren Auge der Phantasie erkennen.

Was vermag nun die Musik darzustellen?

Alle jene Stimmungen des Gemüths, welche in keiner Beziehung stehen zu irgend einem Object, in welchen die Seele sich frei fühlt von einem Begehren irgend eines Aeußerlichen; die feierlichen erhabenen Stimmungen, das Ahnen des Unendlichen, Unermeßlichen (im Chorale), die heiter-ernste Stimmung der Pracht des Gepränges (im Marsche), die idyllischen Stimmungen der inneren Ruhe und Harmonie, die ungetrübte Heiterkeit,

selbst rauschende Lustigkeit, die Freude am Dasein, ebenso die Wehmuth, das Versinken in Trauer, das unendliche süß-schmerzliche Sehnen der Liebe; auch die stürmischsten Affecte, das Toben sich kreuzender, wirrer, leidenschaftlichster Regungen, den dumpfen Seelenschmerz, der sich nur auf sich selbst zurückwirft; hier öffnet sich der Musik ein Feld, auf welches ihr keine andere Kunst folgen kann: wenn ein und dasselbe Motiv in verschiedenartigster Gestaltung peinigend wiederkehrt, immer stärker anschwillt und einherbraust, oder wenn mehrere leidenschaftlich erregte Motive zu gleicher Zeit vereinigt das Ohr treffen, wie manchmal in den Symphonien Beethoven's, dann bemächtigt sich des Zuhörers eine Stimmung, die keine andere Kunst zu erzeugen vermag; ob in solcher Stimmung der Eine sich des Verlustes seines Vermögens erinnert, der Andere der Untreue einer Geliebten, der Dritte eines an sich unbedeutenden Ereignisses, das ist gleichgiltig, die Hauptsache bleibt, das in Jedem nur die Erinnerungen an seine schmerzlichsten Gefühle wach werden. — Die Wirkung der Musik ist von den verschiedensten Philosophen in mannigfaltiger Weise erklärt worden, aber ein Punkt bleibt doch immer der Analyse entzogen. Hegel spricht von der „Kunst des Gemüthes", welche „sich unmittelbar an das Gemüth wendet" und versucht zu erklären: „die Töne klingen nur in der tiefsten Seele nach, die in ihrer ideellen Subjectivität ergriffen und in Bewegung gesetzt wird", oder „die Musik befängt das Bewußtsein, das keinem Objecte mehr gegenübersteht, und im Verluste seiner Freiheit von dem fortfluthenden Strome selbst fortgerissen wird"; Schopenhauer, Hegel's erbittertster Gegner, behauptet: „Die Musik ist keineswegs Abbild der Ideen, sondern Abbildung des Willens selbst, dessen Objectivation die Ideen sind" und gelangte gar zu dem absonderlichen Schlusse,

daß die Musik in einer höchst allgemeinen Sprache das innere Wesen, das Ansich der Welt, den Willen ausspreche, in einem einartigen Stoffe, nämlich bloßen Tönen, mit der größten Bestimmtheit und Wahrheit*), und daß, wenn es gelänge, eine vollkommen richtige, vollständige und in's Einzelne gehende Erklärung der Musik, als eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie sein würde**). Der große Aesthetiker Vischer spricht von dem Wesen der inneren Gefühle in den Worten: „Ich vernehme nur mich selbst wie ich gestimmt bin, ich bin nur bei mir, verkehre nur mit mir — die Dinge klingen in mir an, ich höre das Echo, nicht den Rufer; um diese Natur des Gefühls streng zu fassen, muß man dasselbe rein für sich nehmen, wie es erfahrungsmäßig nur als verschwindendes Moment vorkommt". Und er bezeichnet die Wirkung der Musik: „Jeder Zuhörer glaubt die besonderen Geheimnisse seiner Brust aufgeschlossen". Dagegen bestreitet der gelehrte und geistreiche Dr. Hanslick der Musik die Fähigkeit, Gefühle darzustellen, giebt aber doch zu, daß die Musik „starke Gefühle aus ihrem Schlummer wachsingt" uns in „süße und schmerzliche Stimmungen einlullt", sagt, „ihr Reich ist nicht von dieser Welt", ja sogar daß sie als Gesangsmusik „nie auf-

*) Und Schopenhauer stellte Rossini neben Mozart.

**) Schopenhauer lehrt, daß „das Ansich des Lebens, der Wille, das Dasein, ein stetes Leiden, theils jämmerlich, theils schrecklich ist", und daß die wahre Philosophie zur Verneinung dieses Willens führt. Was hat nun die Musik mit diesem „Ansich" zu thun? Den krassen Widerspruch in den obigen Sätzen über Musik hat schon einer der wärmsten Anhänger Schopenhauer's, der verstorbene Dr. Lindner (Redacteur der Voss. Zeitg.) in seinem Aufsatze „Künstlerische Weltanschauung" hervorgehoben.

gehört hat, die theuersten und wichtigsten Bewegungen des Menschengeistes zu theilen und zu verherrlichen". Alle die angeführten Sätze gehen von verschiedenartigsten Standpunkten aus, treffen aber alle in dem einen Punkte zusammen: daß die Tonkunst vom Innersten des Menschen ausgeht und auf das Innerste wirkt, und daß der Vorgang ihrer Wirkung sich nicht so klar analysiren läßt, wie der anderer Künste. Es bleibt noch die Frage zu erörtern: Ist die dramatische Musik (also die der Oper) nicht Ausdruck bestimmter Gefühle, da sie doch zu vorher gedichteten Worten gesetzt wird, also durch diese Worte erst quasi hervorgerufen wurde? Wir haben darauf zu antworten: Bestimmte Gefühle (die wir bereits erklärt haben) vermag die Musik auch in der Oper nicht darzustellen, wohl aber die Stimmungen der vom Dichter vorgeführten Individuen, die Regungen jedes Einzelnen im Allgemeinen, nicht in den unmittelbaren Beziehungen zu den anderen Mithandelnden. Allerdings ist die unmittelbare Wirkung solcher musikalischen Wiedergabe einer Stimmung in der Oper unendlich stärker, weil sie durch den Gesang und die Mimik unterstützt wird; aber die Grundursache der Wirkung wird durch deren Verstärkung nicht geändert! Der wahrhaft dramatische Tondichter wird zu keinem Texte eine Musik componiren, die einen anderen Charakter der Stimmung trägt, als der Text andeutet, er wird nicht jedes beliebige Motiv, wenn es nur klingt, unter die Worte setzen (wie die Italiener seit Rossini), er wird alle die musikalischen Elemente des Rhythmus, der Klangfarben benutzen, um die Charakteristik auf's Höchste zu steigern; aber nur ein unbegreifliches Verkennen der Kunstgesetze kann ihn zu dem Glauben verleiten, daß er jedem einzelnen Worte, jedem Begriffe einen sofort unverkennbaren musikalischen Ausdruck zu geben ver-

mag. Was kann er thun, wenn der Dichter sagt: Ich liebe Dich, oder ich hasse Dich, oder ich schwöre Dir Rache*)! Er wird unternehmen, durch musikalische Mittel die Stimmung im Zuhörer anzuregen, aus welcher jene Worte (als Begriffsformen) hervorgegangen sind. Und je größer sein musikalisches Talent ist, um desto großartiger wird er seine Mittel entfalten und mithin die Stimmung erregen. Vor Allem jedoch muß seine Musik so viel reinen specifisch musikalischen Gehalt besitzen, daß sie auch vom Texte losgelöst, ein selbstständiges charakteristisches Kunstgebilde darstellt, daß sie eine ästhetische, eine den Gesetzen ihrer eigenen Kunst erklärliche Wirkung hervorbringe. Verwerflich ist die reine Klangmusik, die ohne einen individuellen Charakter nichts anregt, als sinnlichen Ohrenkitzel; aber undenkbar ist jene Musik, die an sich nichts böte und nur als Begleiterin des Dichterwerks zu Etwas würde! Was Wagner in seinen Schriften anstrebt, ist einfach Zerstörung des Wesens der Tonkunst; er will ihre unmittelbare selbstständige Wirkung aufheben und sie zur mittelbaren herabzwingen; aber er ist ein viel zu großer Tondichter, er besitzt in seiner Phantasie zu viel große musikalische Gedanken, um nicht mit seinen geschriebenen Principien in Widerspruch zu gerathen; und nirgends tritt dieser Widerspruch stärker hervor, als in den Meistersingern.

Wir sind nun zu dem Punkte gelangt, von dem wir eigentlich ausgehen wollten, zu dieser für uns neuesten Oper Wagner's und deren Bedeutung.

---

*) In dem Duette Telramunds und Ortruds, wo sie Lohengrin Rache schwören, ist den düstersten Worten eine musikalische Phrase unterlegt, die ganz genau im Tannhäuser in einer ganz anderen Situation — wo Tannhäuser reuig klagt — sich wiederfindet. Die melodische Phrase „Mein lieber Schwan" erklingt in den Meistersingern im ersten Gesange Walthers.

Prüfen wir zuerst den Text. Die dichterischen Absichten, das „versöhnende Princip", welche nach der Erklärung der unbedingten Anhänger und der Commentatoren Wagner's die Grundlage der „Meistersinger" bilden, sind uns insofern gleichgiltig, als zwischen ihnen und dem Kunstwerke kein nothwendiger Zusammenhang besteht. Das Buch enthält Bedeutendes und Schönes auch für den Leser, der jenen Accidenzen keine Rücksicht widmet, bietet mannigfaltige treffende Charakteristik der einzelnen Individuen, sowie allgemeinere Verhältnisse und Beziehungen und trifft den Ton der Situation oft meisterhaft. Es ist das Werk eines Dichters. Wenn auch bedenklich erscheint, daß Beckmesser, der von den Meistersingern und selbst vom ehrenhaften und aufgeklärten Pogner anerkannte „Beste", der „Merker" als ein so überaus dummer Kerl und sehr elender Reimer dargestellt wird: wenn die Sprache hier und da einen Zwang erleidet, daß man im ersten Augenblicke kaum seinen Augen trauen möchte*), so wollen wir darüber nicht rechten mit dem Dichter, dem so manches Schöne gelang, und der mit seiner drastischen Komik herzliches Lachen zu erwecken versteht.

*) Eva sagt zu Sachs:

„Was ohne Deine Liebe,
Was wär' ich ohne Dich,
Ob je auch Kind ich bliebe,
Erwecktest Du nicht mich?
Durch Dich gewann ich,
Was man preist,
Durch Dich ersann ich,
Was ein Geist!"

und dann weiter:

„Denn, hatte ich die Wahl,
Nur Dich erwählt' ich mir:
Du warest mein Gemahl,
Den Preis nur reicht' ich Dir! —

So viel über die Dichtung für sich, prüfen wir den Operntext, d. h. die Bestimmung der Worte für den Tonsetzer. Da findet sich Vieles, das solcher Bestimmung ganz widerstrebt: Darlegungen und Reflexionen ohne alle Stimmung, Gefühlsregung oder Situation, Kleinmalerei, die sich gut liest, aber einen Gegensatz bildet zu dem Wesen der Musik, die nur erregen, aber nicht beschreiben kann; endlich auch eine, manchmal für ästhetische Darstellung bedenkliche Komik. Vor Allem die vielbesprochene Prügelscene im zweiten Acte. Wir gehören nicht zu den Puristen, welche der Gedanke an eine Prügelei auf der Scene in moralische Entrüstung versetzt; wir meinen, so lange das Finale in Figaro's Hochzeit, wo der Graf nach dem Stelldichein mit der falschen Susanne eine ganze Gesellschaft aus dem Gartenhause herauszieht, nur mit Entzücken, ohne das mindeste Bedenken angehört und gesehen wird, so lange das Trio in Cimarosa's „Matrimonio segreto“, wo die Damen den nicht sehr weiblichen Wunsch „crepate“ austauschen, mit herzlichem Lachen und Wohlgefallen vernommen wird, muß man auch nicht zu strenge sein, wenn Wagner Lehrjungen und verschlafene Philister handgreifliche Argumente vorbringen läßt. Aber eine andere Frage als die der Sittlichkeit ist die ästhetische, ob eine Prügelei als Stoff für eine ganze Scene, und insbesondere für musikalische Behandlung gewählt werden darf? Nein! Wohl ist uns bekannt, daß die Komödien der „Classiker“ noch

---

Doch nun hat's mich gewählt
Zu nie gekannter Qual:
Und werd' ich heut' vermählt,
So wär's ohn' alle Wahl!
Das war ein Müssen, war ein Zwang!
Euch selbst, mein Meister, wurde bang.“

ganz andere Dinge enthalten; so lange aber die Lysistrate des Aristophanes und die überaus komische Beschreibung von Falstaff's Tode der Bühne fern bleiben — wir behaupten, selbst Wagner würde die Aufführung nicht erlauben —, so lange wird eine bis in's Kleinste entwickelte Prügelei kein Vorwurf für den Tondichter abgeben — des Finale-Fußtrittes nicht zu gedenken, mit dem Hans Sachs David tractirt, während er zu gleicher Zeit den Ritter mit der Hand nach seinem Hause zieht! Was wir hier gegen die Fehler des Textes gesagt, gilt vorzugsweise den beiden ersten Acten; der dritte ist, wenige Ausnahmen abgerechnet, voll von Leben, Bewegung, Regung und solchen Situationen, die sich zur Entfaltuug der Tonkunst in ihrer Vollkraft eignen.

In der Musik der Meistersinger müssen zuvörderst drei wichtige Momente betrachtet und gesondert werden: die Erfindung der Motive, die rein technische Ausarbeitung und Durchführung, ihre Verwebung, Zusammenstellung und Verwendung für die „dichterische Absicht"; hierauf ist die charakteristische Behandlung der zwei durch den Text gebotenen Gegensätze, des Ernsten und des Komischen zu prüfen.

Der prägnant hervortretenden Motive sind in den Meistersingern nur wenige, aber sie überragen an Ursprünglichkeit und Schönheit alle, die Wagner in seinen anderen Opern geschaffen hat. Die beiden Gesänge Walther's, der Meistersinger-Zug (dessen Anklänge durch die ganze Oper spielen), die kleinen liedartigen Phrasen der Lehrjungen, die einzelnen melodischen Sätze in der Soloscene Hans Sachs' und in dessen Duett mit Eva, der ganz prachtvolle choralartige Chor im letzten Acte: „Wach auf", sind von mächtiger Wirkung und werden diese nur auf den Hörer nicht ausüben, der von vornherein ein Gegner der

ganzen Richtung ist, oder den Componisten Wagner vom Menschen und Autor Wagner nicht abstrahiren kann*).

Die technische Durchführung der Motive und deren orchestrale Behandlung und Ausarbeitung ist durchwegs meisterhaft und erhebt sich dort, wo sie wirklich melodisch schön Erfundenes trägt, zu hoher künstlerischen Sphäre; die Scene, wo die Meistersinger sich versammeln, bis zum Aufrufe der Namen, ist ein Musterwerk in jeder Beziehung. Die Stimmführung zeigt fast überall die sichere bildende Hand des wahren Tonkünstlers.

Was nun die Verwebung und Zusammenstellung der einzelnen Motive in dichterischer Absicht betrifft, so ist dies eine von Wagner zuerst consequent angewendete, aber schon von — — Meyerbeer versuchte Methode. Schon dieser hat Hauptmotive anklingen lassen, bevor sie sich ganz entwickelten, besonders aber die schon erschienenen bei jeder Gelegenheit andeutend wiederkehren lassen: im Robert ertönt öfters der Pilgergesang des ersten Actes (von Robert's Abstammung), in den Hugenotten zu oft der (sehr mißbrauchte) Choral; im zweiten Acte des „Propheten" während Johann den Wiedertäufern seinen Traum erzählt, spielt das Orchester die Melodie der Krönung, die erst im vierten vollständig erscheint**), und seine Erinnerungen an die Mutter und an die Geliebte werden durch Anklänge an frühere Motive dargestellt; in der Afrikanerin tritt Selica unter denselben Klängen auf, mit welchen drei Acte später die Wilden in das gescheiterte Schiff dringen. Wir wollen hier nicht etwa Meyerbeer als ein Muster aufstellen***), aber andeuten, daß

*) Die Abstraction ist allerdings ein schweres Stück Arbeit!

**) „Sehet den Propheten."

***) Der Verfasser hat im Jahre 1851, also lange bevor Wagner's „Oper und Drama" bekannt war, in Wien (in der nicht mehr existirenden österr.

uns bei Wagner nicht als großartig neu erscheinen kann, was uns bei Meyerbeer nicht besonders imponirt hat. Wagner gebraucht diese musikalischen Anspielungen, quasi Allegorien, in geistreicher, edler und manchmal wirksamer Weise, wie z. B. im letzten Gesange Hans Sachs', wo das Motiv der Meistersinger und Walther's Minnelied vereint erklingen; aber in den meisten Fällen stellt er Zumuthungen an den Hörer (und auch an den, der seine Oper mit Aufmerksamkeit und gutem Willen studirt), daß über dem Forschen nach der Absicht jeder wahre Kunstgenuß verloren gehen muß. Wenn in der ersten Scene des ersten Actes bei dem „seligen Lächeln" Eva's, die, in der Kirche sitzend, Walther anschaut, ein Tact der Melodie ertönt, die dieser im dritten singt, wenn in der Scene, wo Beckmesser Hans Sachs, der die freie Sangeskunst vertheidigt, an die bestellten Schuhe erinnert, im Orchester die Phrase auftaucht, bei welcher im zweiten Acte die Schuhe angefertigt werden, und im dritten die Schuster ihren Einzug halten; wenn dann im dritten Acte eine Masse früher gehörter Phrasen zu gleicher Zeit bald wie höhnend, bald wie versöhnend erklingen, so ist, um das Alles zu erkennen und herauszuhören, mehr eine logische Begriffstrennung, mehr die Lösung von Denk-Exempeln, als die Thätigkeit der verbindenden, empfindenden Phantasie nothwendig, ohne welche ein Kunstwerk weder geschaffen noch erfaßt wird. Solche Absichten verstimmen nicht bloß, sie stimmen oft gar nicht, weil die Töne aufhören, Musik zu sein. Der Verfasser ist ein Anhänger

Reichszeitung) sich gegen den Propheten erklärt. Die Juden haben ihn nicht anathematisirt, nur ein seitdem verstorbener Dresdener Banquier hat in dem offenen Empfehlungsbriefe, den er ihm für Meyerbeer gab (1852), den Ausspruch niedergeschrieben: „Der junge Mann hat nur einen Fehler, daß er den Propheten nicht zu erkennen und zu würdigen vermag."

der Zukunftsmusik, schon aus dem Grunde, weil eigentlich jeder große Tonmeister (mit Ausnahme Haydn's und Gluck's) ein Zukunftsmusiker gewesen ist; aber bei der ersten Aufführung, im dritten Acte, im Duett Hans Sachs' und Beckmesser's, wo alle möglichen Motive durcheinanderkreuzten, die Tactart jeden Augenblick ohne die mindeste innere Nothwendigkeit wechselt und im Gebrause der Dissonanzen kein consonnirender Lichtstrahl erscheinen wollte, entfuhr ihm der Nothruf: Herr Gott, wenn das die Musik der Zukunft ist, so danke ich Dir, daß ich nicht mein Enkel bin! Und es bedurfte alle der großen Schönheiten, die dieser Scene folgten, um deren Eindruck in ihm ganz zu verwischen.

Wir kommen nun zu der Frage, wie Wagner die Gegensätze des Ernsten und Komischen behandelt hat. Da die von uns hervorgehobenen und gepriesenen Motive (mit Ausnahme der kleinen von den Lehrlingen gesungenen Phrasen) alle dem ernsteren Genre angehören, so genügt der Hinweis auf dieselben, und wir können dem Komischen ausführlichere Besprechung widmen.

Eigentlich komisch kann die Musik überhaupt nicht sein, aber so heiter, so lustig, so wechselnd launig, daß sie mit Hülfe der Worte den Eindruck des Komischen hervorbringt. Jene Heiterkeit muß in der Kunst wie im Leben vorzugsweise durch Wohlklang dargestellt werden, das Dissonirende kann nur bei sehr maßvoller Anwendung wirken, weil es bei öfterem Hervortreten den leidenschaftlich erregten Stimmungen entspricht. Der Melodienstrom, der aus Figaro's Hochzeit fließt*), die unerreichbare Schönheit und Heiterkeit der komischen Par-

*) Und welche Charakteristik! Wie singt Bartolo: „Und sollt' ich alle Gesetze verdrehen!"

thien im Don Juan, die wahrhaft volksthümliche reizende Lieblichkeit der Gesänge im Freischütz, die Grazie und Feinheit in Cimarosa's Heimlicher Ehe, die Frische und Munterkeit im Barbier von Sevilla, sie sind unumstößliche Beweise, daß in der komischen Musik der Wohllaut vorwalten muß. Was aber Wagner in den komischen Parthien seiner Meistersinger versucht hat, übersteigt nicht blos das Maß des Aesthetischen (darüber sind Controversen möglich), sondern ist auch meistens nicht charakteristisch. Das heftige, nur in grellen Dissonanzen sich bewegende Motiv, nach welchem Beckmesser dem Ritter Walther die Fehler seines Liedes vorhält, paßt viel eher auf einen Rachegesang Ortrud's, als auf die possirliche Wuth jenes eifersüchtigen Stadtschreibers (über sein Duett mit Hans Sachs haben wir schon unsere Meinung ausgesprochen); die in den Märschen der Schuster, Schneider und Bäcker angedeuteten melodischen Phrasen werden von den charakteristisch sein sollenden Arabesken und Dissonanzen des Orchesters ganz verdeckt und bleiben ungehört. Das vielverpönte Ständchen und den Prügelchor finden wir — im Gegensatze zu den meisten Berliner Urtheilen — sehr gut erfunden, den letzteren ganz meisterhaft contrapunktisch ausgeführt; nur wird die Wirkung des ersten durch die endlosen Wiederholungen abgeschwächt, der Chor aber kann nicht zur Geltung gelangen, weil siebzehn verschiedene Stimmen, die zwischen einem äußerst schwierigen contrapunktischen Orchestersatze und zwischen Pausen, abgerissene Phrasen, manchmal in jähestem Harmoniewechsel ausführen sollen, niemals ganz richtig singen und nur wüstes Geschrei vollführen werden. Daß Wagner auch heitere Motive zu erfinden und durchzuführen weiß, hat er in den Lehrjungchören und im Walzer des dritten Aktes, der ein Cabinetstück seiner Art ist, bewiesen.

Fassen wir nun unser Gesammturtheil über die Meistersinger: Ueberall, wo Wagner den Tondichter in sich walten läßt, hat er Unvergängliches geschaffen, wo er seine Principien voranstellt, fast nur Absonderliches zu Tage gefördert; also den Widerspruch zwischen Jenem und Diesen recht anschaulich dargelegt.

Aber — leben wir denn nicht in einer Zeit der Widersprüche, und der sonderbarsten? Diese Zeit hat einen Philosophen, einen sehr bedeutenden Denker erzeugt, der jedes Wesen aus einem vorher bestandenen unveränderlichen Willen entstehen, jede Erkenntniß nur als eine Vorstellung gelten ließ, aber doch keinem anderen Willen, keiner andern Vorstellung, als der seinigen das Recht der Existenz zuerkannte; einen genialen Autor, der hinter Luculli'schen Gastmahlen mit sehr lustiger Gesellschaft für das Wohl der arbeitenden Classe agitirte, und der, ein principieller Gegner des Duells, in einem solchen, von ihm angeregten, gefallen ist; einen Componisten, der die Noth als die Retterin der gefährdeten Kunst bezeichnet, aber für seine Person alle Raffinements erschöpft*). Sie hat große Umwälzungen entstehen lassen durch Die, welche als die entschiedensten Gegner dieser Umwälzung galten! Und wird nicht der Verfasser dieser Besprechung selbst von einem Widerspruche beherrscht, wenn er, den Thaten und Schriften Wagner's fernstehend, sich von seiner Musik willig hinreißen läßt? Hatte nicht der treffliche Immermann Recht, wenn er den Widerspruch als „Herrn der Welt und des Liedes" besang:

---

*) Sein Verehrer Nohl vertheidigte ihn einmal in der Allg. Zeitg., er sei nicht luxuriöser eingerichtet als die meisten „Industriellen am Rheine". Die armen Millionäre, die's noch nicht weiter gebracht haben in ihrer Einrichtung!

„Ordnung und Zusammenhang,
Diese Polizeiverwalter,
Hast Du gnädigst abgesetzt,
Wir vergessen, was wir sangen,
In den früheren Romanzen
Und wir fall'n aus dem Charakter
Ohn' uns just den Hals zu brechen". —

— — — — — — — — —

Satirisches.

Ein wahres Mährchen aus 1001 Nacht.

Nehmen wir an, daß die schöne Scheherazade, nachdem sie dem Sultan erzählt hatte, was wir Alle als Kinder in „Tausend und eine Nacht" mit Entzücken gelesen haben, plötzlich anstatt eines Märchens eine wahre Geschichte vorbrachte, in welcher ein Wagen ohne Pferde über Eisenstangen fährt, oder ein Shawl, schöner als der, welchen der Sultan in seinem Turban trägt, sich fast von selbst webt; in welcher sie darlegt, wie die Worte, welche der mächtige Herrscher in seiner Hauptstadt spricht, im selben Momente durch Drathfäden an den entferntesten Enden seines Reiches bekannt würden, oder wie er, um seinen geliebten Unterthanen sein Conterfei sehen zu lassen, sich nur hinzusetzen und ein paar Secunden stille zu halten braucht, während auch kein anderer Mensch sich rührt und nur die Sonne, die Gottheit so vieler Perser, das Amt übernimmt, die Züge ihres Sohnes (wie ihn die Hofpoeten nennen), auf irgend eine Platte so zu fixiren, daß alsbald Tausende, ja, wenn es auf seinen Befehl von den treuen Unterthanen verlangt wird, Millionen seiner Portraits in kürzester Zeit fertig werden konnten: so ließe sich Hundert gegen Eins wetten, daß dem Sultane die bisher bewahrte Geduld gerissen wäre, daß er gesagt hätte: Deine Geschichten von den drei Einäugigen, von dem

Magnetberge, der alles Eisen aus den Schiffen an sich zieht, von der Prinzessin, die verbrennen muß, weil sie als weißes Huhn das letzte Körnchen nicht aufpicken konnte u. s. w., die habe ich mir gefallen lassen, denn wenn sie auch schon stark gewürzt sind, so konnte ich mir doch einen Sinn daraus entnehmen — es giebt genug Leute, die mit zwei Augen zu viel gesehen haben und denen das eine Auge geschlossen wurde, damit sie nur Das sehen, was man ihnen zeigt, und die, wenn sie Manches Gepriesene mit dem besten Willen nicht als preisenswerth ansehen, sich damit trösten, daß sie eben nur ein Auge haben; der Magnetberg, der alles Eisen aus den Schiffen zieht, ist noch nichts gegen die Staatskasse mancher meiner verwandten Sultane; die zieht alles Gold an sich, ohne daß ein Schiff in ihre Nähe zu kommen braucht; und eine Prinzessin, die ein Körnchen gesucht und nicht gefunden und sich darüber verbrannt hat, wäre auch noch denkbar; aber Deine Geschichten von dem Wagen ohne Pferde, von dem Shawle, der sich selbst webt, von meinen Worten, die überall zu gleicher Zeit erfahren werden, und nun gar von meinem Portraite, das die Sonne zeichnen soll! die sind zu stark! fort mit Dir!

Wenn nun dieser Sultan zufällig, anstatt vor so viel tausend Jahren im Morgenlande, vor 50 Jahren in Deutschland gelebt, wenn er von einer musikalischen Hofdame anstatt 1001 Nächten eine Serie von Märchen à la Hoffmann oder nur à la Elise Polko verlangt hätte — und wenn ihm die Hofdame, anstatt dessen, was die Phantasie Anderen und ihr eingab, die Wahrheit der Zukunft erzählte, wie z. B. ein sehr großer Künstler, nachdem er bis zu seinem 40. Jahre nur der größte ausübende Musiker gewesen, nun mit einem Male Componist geworden sei und von seinen Anhängern als der größte lebende

gepriesen werde; wie er, nachdem er bis zu seinem 55. Jahre an der Spitze des Fortschritts und der Aufklärung gestanden hatte und Alles that, was selbst Leute nicht thun, die nicht Priester werden wollen, nun selbst plötzlich Priester geworden sei und seit jener Wandlung — — — nicht etwa die Zurückgezogenheit des von der Welt und ihrem Treiben sich abwendenden Büßers, sondern erst recht die Wanderlust eines Virtuosen zeige; wenn sie ihm ferner erzählte, wie die meisten großen Künstler erst recht viel Geld verdienen, wenn sie nicht mehr die Hälfte dessen leisten, was sie leisteten, als sie noch nicht die Hälfte ihrer nunmehrigen Einnahmen erzielten; wenn sie ihm erzählte, daß im Gesange nicht die schönste Stimme und der schönste Vortrag bezahlt würde, sondern nur die höchsten Noten und die stärksten Lungen; und daß die zwei größten, das heißt bestbezahlten Sängerinnen zufällig Schwestern sein würden, von denen die Eine drei oder vier kleine dramatische Parthieen, die Andere aber gar keine Parthieen, sondern nur Rouladen sänge, die man bisher nur von Flötenspieluhren und von abgerichteten Gimpeln und Canarienvögeln hörte — wenn sie ferner darlegte, wie in einer gewissen Gegend, wo am meisten von Keuschheit in der Musik, von Gefühlen, von Erhabenheit der Gesinnungen, von der Mission der Kunst gesprochen und geschrieben wird, die größten Erfolge einst von der Sängerin errungen würden, die nicht blos allen künstlerischen Gesetzen ein Schnippchen schlug, sondern auch den Regeln des Anstandes gegenüber dem Publikum Hohn sprach; daß für diese Sängerin selbst ein Königlicher General-Intendant als Schriftsteller in die Schranken treten und dafür den Dank ernten würde, daß sie den Contract mit der von ihm geleiteten Bühne bricht; wenn die Scheherazade weiter verkündigte, wie der größte Componist, der in seinen

Schriften am tollsten gegen den Adel und gegen die Juden schimpfen würde, seine treusten Anhänger unter dem Adel und den Juden finden solle, wie auch, je mehr von der Kunst geredet nur desto mehr das Geschäft betrieben würde — — — hätte da der deutsche Sultan nicht mit voller, sittlich-deutscher Entrüstung gesprochen: Meine liebe Scheherazade des 19. Jahrhunderts, gehen Sie mit Ihren Märchen hin, wo Sie wollen, nur weg von meinem Hofe!? Sie wagen es, mir solche Dinge vorzuerzählen? — Sind wir Barbaren oder Deutsche, kunstbegeisterte, keusche Deutsche, die Nation der Philosophen, der Aesthetik, der höheren Speculation!?

Und dennoch! — — — —

Till Eulenspiegel und die Tonmalerei.

Wenn ich die Erklärungen des Inhaltes mancher Compositionen lese, wie z. B. die Violinen „laut weinend in die Höhe steigen", und die Bläser „tröstend antworten"; oder wenn anstatt einer künstlerischen Zergliederung des Werkes eine philosophische Abhandlung geboten wird, nach welcher der Werth der Composition gar nicht in ihr selbst sondern in der allgemeinen idealen Weltanschauung der Componisten zu suchen wäre; dann erinnere ich mich immer an einen der drolligsten Streiche des altdeutschen Satiricus, des Till Eulenspiegel. Der stellte sich eines Tages einem reichen Kunstliebhaber als Historienmaler vor, und erbot sich, den Uebergang der Juden über das rothe Meer und den Untergang der Aegypter für ihn zu malen. Der Mäcen, von dem großartigen Gedanken des Künstlers entzückt, wies ihm sofort den schönsten Saal seines Schlosses zur Ausführung des Werkes an und zahlte die Hälfte des Honorars im voraus.

Till Eulenspiegel schloß sich ein, und öffnete die Thüre nur, um die Pasteten, Braten und Wein, welche der Diener brachte, in Empfang zu nehmen, worauf er sofort wieder schloß. Als endlich der Besteller die Sehnsucht, das „große Werk in seinen Anfängen" zu bewundern, nicht länger bekämpfen konnte,

und eines Tages mit dem Diener zugleich in den Saal trat, fand er die ganze Wand roth angestrichen. „Um Gotteswillen," fragt er, „was ist denn das?" „Das ist der Uebergang der Juden über's Rothe Meer," antwortete Till Eulenspiegel mit Würde. „Ja, wo sind denn aber die Juden?" „Schon hinüber." — „Und die Aegypter?" „Alle ersoffen." — Nun, wer aus einer roth angestrichenen Wand hinübergegangene Juden und ersoffene Aegypter zu erkennen vermag, der wird gewiß auch aus manchen Compositionen heraushören, was der Componist als den Inhalt bezeichnet — welchen die Ausleger hinterdrein als ganz unverkennbar schildern — und umgekehrt, wer den Inhalt dieser Compositionen so genau erkennt, der muß auch jene rothe Wand als das Historiengemälde gelten lassen, wie es Till Eulenspiegel bezeichnet hat.

Dampf-Musik und Musik-Dampf.

Ich habe schon öfters nachgedacht ob der Dampf, der ja ein Hauptbewegungs-Element unserer Zeit ist, nicht auch in der Musik-Machen-Fabrikation Anwendung finden könnte. Und warum nicht? Ist nicht der moralische Dampf ein Hauptmotor des öffentlichen Musiklebens? Haben nicht viele Berühmtheiten ihren großen Ruf durch die Mittel erlangt, die mit ihren künstlerischen Leistungen in sehr losem oder gar keinem Zusammenhange stehen? Ist es nicht soweit gekommen, daß „gute Freunde" einem Künstler als großen Fehler anrechnen, wenn er nicht versteht seine Leistungen in ein günstiges Licht zu stellen, daß sie ihm Diejenigen als Muster zeigen, die alle Wege und Schliche und alle Hintertreppen genau kennen, welche zur Gunst der Kritik und sonstiger einflußreichen Persönlichkeiten führen? Gibt es nicht viele Gesangs- oder Instrumental-Virtuosen, die, wenn sie vor sich selbst Beichte halten wollten, eingestehen müßten, daß sie dem eigenen künstlerischen Verdienste, den Leistungen, nur einen kleinen Theil ihres Rufes verdanken, daß vielmehr ein guter Theil desselben auf Rechnung ihrer Geschicklichkeit im Geschäfte oder der Gunst guter Freunde, die für sie gewirkt haben, oder auch gewisser Parthei-Constellationen zu stellen ist? Muß sich's nicht Mancher gefallen lassen, daß trotz aller Berühmtheit,

trotz aller Bemühungen von seiner Seite irgend eine Mittelmäßigkeit plötzlich eben so hoch gestellt wird wie er? In Kaulbachs genialer Zeichnung: Die Erzeugung des Dampfes, bildet der in der Luft dahin schwebende Rauch die verschiedenartigsten Gestalten; so ist's auch im öffentlichen Musikleben, erst der sich verdichtende Dampf, der im Momente der Erzeugung ganz durchsichtig und farblos ist, bildet die Gestalten, die manches verblüffte Publikum für wirkliche Wesen ansieht.

Warum könnte man nicht den wirklichen Dampf in Verwendung bringen zur Ausführung der Musik? In Immermann's „Tulifäntchen" hat ein englischer Ingenieur sich einen männlichen und einen weiblichen Diener-Automaten angefertigt, die er täglich mit Dampf füllt, und die ihn so vortrefflich bedienen, als wenn sie einen städtischen Preis für langjährig bewährte Treue verdienen wollten — warum sollte man nicht solche Clavierspieler, Geiger und Sänger erfinden können? Ich für meinen Theil muß gestehen, wenn Herr X. oder Herr Y. bei Ausführung dieses oder jenes Bravourstückes eine Kraft und Ausdauer von zehn Pferden entwickelt, überkommt mich jedesmal der Gedanke, wäre es nicht besser, wenn ein Dampf-Clavierspieler da oben säße? Erstens könnte dieser ausführen, was kein Lebender je ausführen wird — z. B. chromatisch-gebundene Decimenläufe oder Accorde mit zehn Tönen in jeder Hand — für ihn könnten also Stücke geschrieben werden, die bis jetzt in der Phantasie manches großen verkannten Genies als unerreichbare Ideale existiren; ebenso geht es mir, wenn ich die Variationen von Paganini „nel cor etc." höre, auf denen von 20 berühmten Geigern 19 reiten; wenn ich das Getöse des Publikums bei den Rouladen mancher Sängerin oder bei den hohen Brusttönen mancher Tenoristen, dieser phonetischen

Gymnastiker höre, so denke ich wieder: sänge eine durch Dampf in Bewegung gesetzte Gesangsröhre, die man in eine schön gestaltete Puppe steckte, nicht noch viel stärker, sicherer und reiner, und kostete gar kein Spielhonorar, höchstens das Bischen Heizungsmaterial?

Ich gehe aber noch weiter — ich behaupte, daß der Dampf auch noch als componirende Kraft benutzt werden wird — man wird irgend ein Instrument erfinden, das durch den Dampf in Bewegung gesetzt, Harmonien erklingen läßt, die gewiß eben so erträglich sein werden, als manche, die wir jetzt zu hören bekommen.

Ja wahrhaftig! erst wenn der Dampf ex officio als bewegende Kraft in's Musikleben, wenn die Wirklichkeit an die Stelle der Metapher tritt, wird es zum wahren Fortschritt in der Kunst kommen: erst wenn gewisse Virtuosen mit allem Aufwande von Kraft doch nicht das leisten können, was ein einfacher Dampf-Clavier- oder Geigenspieler leistet, werden die Künstler erkannt werden, die das bieten, was der Dampf eben nicht erzeugen kann; vielleicht wird dann auch noch eine Dampfkritik entstehen, welche zehn Concerte in einem Athem bespricht; dadurch wird der gewissenhaft sein wollende Mensch-Kritiker sich in den Stand gesetzt sehen, den Leistungen, die ihn anregen, die Aufmerksamkeit zuzuwenden, die von ihm jetzt gar nicht mehr verlangt werden kann; erst wenn der wirkliche Dampf in seine Rechte tritt, dann wird der ästhetische bald verfliegen.

Biographische Studien.

Anton Rubinstein.

(Aus dem „Salon“.)

Die Aufgabe, dem genialen Künstler eine Studie zu widmen, ist eine sehr angenehme, aber keine leichte. Seine glänzenden Leistungen auf den Gebieten der schaffenden und der reproducirenden Tonkunst wecken die freundlichsten Erinnerungen und Betrachtungen; unser Zweck ist aber nicht, nur jene zu schildern, diese in gefälliger Form darzulegen. Wir haben vielmehr ein aus genauer Prüfung hervorgehendes Urtheil zu fällen und zu erklären, das die hohen Gaben des Künstlers anerkennt, aber die Schwächen nicht ignorirt; wir haben bei der Betrachtung seiner künstlerischen Individualität Manches zu trennen, was vielleicht äußerlich eng verknüpft erscheint, dagegen Manches als vereint und zusammengehörend zu bezeichnen, was der flüchtige Blick weit aus einander liegend sieht.

Solche Prüfung, solche Beurtheilung ist sehr oft selbst dem gebildetsten Laien oder Dilettanten unwillkommen, wenn sie seinen Enthusiasmus für einen vom Glanze der Erfolge umstrahlten Künstler stört.

Das Publikum des Concertsaals will gern dominirt sein, will weder sich sagen lassen, noch eingestehen, daß in der Kunst wie im Leben nicht immer das Beste, sondern das Große herrscht; es nimmt gern Fehler mit in den Kauf, wenn sie glänzen, eigen-

thümlich erscheinen und einer ungewöhnlichen Natur zu entspringen scheinen, es bewundert gern die

„faults which attract because they are not tame" *)

und läßt — wie bei Rubinstein — manches Gute unbeachtet, das sich ihm nicht aufdrängt, daß es erst suchen müßte; argwöhnisch blickt es auf jeden ruhigern Beurtheiler wie auf Einen, der ihm seine besten Gefühle hinwegdemonstriren wollte!

Da wir diese Ansichten und Stimmungen des Publikums genau kennen, andererseits uns bewußt sind, die Leistungen Rubinstein's seit Jahren mit Wärme, ja oft mit Enthusiasmus begrüßt zu haben, so gehen wir mit desto freierm Muthe an unsere Studie.

Der Leser wird entschuldigen, wenn wir den Kern unserer Arbeit nur mit einer dünnen Schale biographischer Notizen umgeben, denn der Hauptzweck dieses Artikels ist genaue Prüfung der künstlerischen Leistungen und Individualität; aus dieser Prüfung soll dann das Urtheil über die Persönlichkeit hervorgehen. Um den entgegengesetzten Weg einzuschlagen: um des Künstlers Entwicklungsgang, von seinen ersten Schritten in die glänzende Laufbahn, darzustellen, um dabei genau zu ermessen, was dem Musiker, was dem Menschen angehört, um innere Nothwendigkeit von äußeren Einflüssen scharf und anschaulich zu trennen, und dann erst die Leistungen zu erklären, aus dem voraus Gegebenen gleichsam herzuleiten: bedarf es genauester Kenntniß vieler einzelner Thatsachen, besonders mancher Uebergangsmomente, die — bei einem Lebenden, noch in Vollkraft Wirkenden — sich der Erforschung, vielleicht auch der Veröffentlichung entziehen. Und wie viele Mittheilungen verschiedenster Art müßten nicht

*) Byron's Don Juan.

vernommen, verglichen und gesichtet werden, bevor der Forschende den einigermaaßen richtigen Standpunkt für Beurtheilung gewänne und Das, was er für wahr erkannt, dem Leser als festgestellt überliefern könnte. Darum glauben wir uns auf die nothwendigsten Data beschränken zu müssen. Rubinstein ist am 18. November (russischen Styls, also am 30. des unsern) 1828 in Wechwotinetz, einem Städtchen an der russisch-moldauischen (nunmehr „rumänischen") Grenze, geboren, hat in Moskau den ersten Clavierunterricht eines Herrn Willoing genossen (der Name läßt auf belgische Abkunft schließen), wurde bereits im Alter von zehn Jahren von seinem Vater als musikalisches Wunderkind nach Frankreich, später nach England, Schottland, Schweden, Norwegen und Deutschland, endlich auch 1844 zu seiner Ausbildung nach Berlin geführt, wo er unter Dehn Composition studirte. Zwei Jahre später, als sein Vater starb, übersiedelte der junge Künstler nach Wien, gab Clavierunterricht, unternahm auch Concertreisen in die Provinzen und ging zuletzt 1847 nach Petersburg. Hier fand er in der Großfürstin Helene und in einigen russischen hochgestellten Musikfreunden warme und thätige Gönner, bei Hofe und im Publikum die günstigste Aufnahme und als Kammervirtuos der Großfürstin und kaiserlicher Kapellmeister die unabhängige Stellung, in welcher er sich mit vollem Eifer der Composition zuwenden konnte. Von seinen Freunden und Gönnern angeregt und unterstützt, trat er im Jahre 1854 eine Kunstreise an, zuerst nach Deutschland. Von Leipzig, wo er im Gewandhausconcert zu gleicher Zeit seine Ocean-Symphonie vorführte und als Pianist auftrat, erscholl sein Ruf nach allen Seiten hin; die dortigen Verleger beeilten sich, seine Compositionen zu erwerben; er trat plötzlich mit einer Masse größerer und kleinerer Werke in die Oeffentlichkeit, die fast alle von be-

deutender Begabung zeugten, also in gleichem Maaße durch ihre Zahl und ihren Inhalt imponirten; das Publikum war erstaunt, die Musiker fühlten sich zur Hochachtung bewogen für den Künstler, der, fünfundzwanzig Jahre alt, solch' hervorragende Leistungen bot. Ueberall fand er die wärmste Aufnahme, in Paris, wo er 1857 auftrat, erregte er Enthusiasmus. Er unternahm noch einige Ausflüge und kehrte ruhmbekränzt nach Petersburg zurück. Dort empfingen ihn hohe Ehren und Auszeichnungen. Die adelige Musikgesellschaft übergab ihm die Oberleitung der Concerte und zu gleicher Zeit wurde er mit der Gründung und Führung eines Conservatoriums betraut, dem die bedeutendsten Mittel zu Gebote standen, und an welchem die besten Lehrer angestellt wurden.

Fast zehn Jahre blieb Rubinstein in dieser Stellung, nach allen Seiten hin thätig und wirksam, von allen Seiten hochgeehrt, aber zu weit entfernt von der sich immer erneuenden Strömung des eigentlichen Musiklebens, zu sehr auf einen einzigen Mittelpunkt seiner Thätigkeit angewiesen, zu sehr in Anspruch genommen von angenehmsten Verpflichtungen gegen die Gesellschaft, die ihn als einen der Ihrigen betrachtete, um wahrhaft künstlerische Anregung gewinnen, Sammlung erzwingen, die Kraft des Schaffens stärken und concentriren zu können. Er kam zwar fast jedes Jahr nach Deutschland, um den Schauplatz seiner ersten Triumphzüge und seine zahlreichen Verehrer und Verehrerinnen zu besuchen, aber jeder Winter rief ihn zurück in die goldenen Fesseln an der Newa. So entschloß er sich denn, seine gleich glänzende, wie angenehme Stellung aufzugeben und wieder nach dem Künstlerwanderstabe zu greifen, mitten in's Getriebe des öffentlichen Musiklebens hinein zu treten. Seiner eigenen Erklärung zufolge wollte er als Concertgeber so viel

erwerben, daß er in unabhängiger Muße und mit voller Sammlung die Composition einiger größerer Werke, besonders einer großen Oper für Paris, ausführen, und zugleich die Virtuosenlaufbahn ganz aufgeben könne. Seit zwei Jahren verfolgt er diesen Zweck mit dem glänzendsten Erfolge; jedes Concert ist ein neuer Triumph, und bald dürfte der Moment gekommen sein, wo er das Piano im glänzenden Concertsaal mit dem Schreibtisch des stillen Arbeitszimmers zu vertauschen gedenkt. Ob der jähe Uebergang ein heilbringender sein wird? Ob er die Zeitigung der Früchte befördern wird, denen des Künstlers Phantasie entgegensieht? Die Lösung gehört der Zukunft — wir haben Gegenwärtiges zu prüfen und zu beurtheilen.

Rubinstein ist einer der genialsten und fruchtbarsten Componisten und einer der größten Pianisten unserer Zeit. In beiden Eigenschaften hat er die verschiedenartigsten Urtheile erfahren; seine Compositionen wurden selten vorurtheilsfrei gewürdigt, oft hart angegriffen oder mit Gleichgültigkeit behandelt; dagegen fand sein Clavierspiel überschwängliche Bewunderung selbst in manchen Fällen, wo er auch den milden Gesetzen der Aesthetik nicht gehorchte. Und, sonderbar! jene Unter-, diese Ueberschätzung sind aus ein und demselben Motiv herzuleiten; und was dem Componisten geschadet hat, erwies sich dem Pianisten nützlich, was auf Jenen Schatten warf, ließ Diesen im interessantesten Lichte erscheinen. Die ungezügelte, mächtige Phantasie, das Ueberströmen ungedämmter Gefühlswogen, das den Componisten und den Pianisten in gleichem Maße kennzeichnet, hat die Erfolge des Erstern geschmälert und des Andern erhöht. Wir wollen dies genauer darlegen.

Die Musik bietet die bei erster Betrachtung fast unerklärliche, bei genauer Prüfung durch feststehende ästhetische Gesetze zu be-

gründende Erscheinung, daß sie in ihrem Entstehen die am wenigst begrenzte, in ihrer Kundgebung die fast schärfst begrenzte aller Künste ist, denn sie entsteht zuerst nur in der musikalischen Phantasie, schöpft nur aus dieser und aus keinem Gegenstand außer dieser. Die Erscheinungen, über welche der Dichter denkt, die Verhältnisse des Lebens, die er darstellt, sie sind da, bevor er die Feder ergreift; die bildenden Künste sind an die Naturformen gebunden, die Baukunst erzeugt ihre Werke nach voraus bestimmtem Plane für bestimmte Zwecke*) und für das Auge, dem sie übersichtliche Formen bieten muß. Aber die Musik giebt vor allem Andern den musikalischen Gedanken. Die Melodie einer Beethoven'schen Symphonie, einer Mozart'schen Arie, eines Schubert'schen Liedes hat, bevor sie aufbezeichnet war, nirgends bestanden, als unbewußt in der Seele des Componisten, seine musikalische Phantasie hat sie aus ihm hervorgezaubert. Und die Formen, welche die Musik giebt, sind auch nur in ihr, nirgends anderswo enthalten, nicht lösbar vom Inhalt, wie in der Dichtkunst der Gedanke vom Vers, nicht von der Natur unveränderlich gegeben wie in den bildenden Künsten, nicht dem Auge faßlich und im Raum existirend, wie in der Baukunst, sondern mit der Zeit an uns vorüberziehend: die musikalischen Formen entwickeln sich erst vor uns, während wir das Tonwerk hören oder ausführen. Und in diesem zeitlichen Wesen der Erscheinung, in dieser Haupteigenschaft, in dieser zeitlichen Wesenheit ihrer Erscheinung, wodurch sich die Musik von der Baukunst unterscheidet, liegt der Schwerpunkt ihrer Beschränkung;

*) Die Richtung dieses Zweckes ist dabei vollkommen gleichgiltig. Das Wohnhaus oder die Kaserne müssen gerade so nach einem genau entworfenen Plane gebaut werden, wie die gothische Kirche oder der Palast mit griechischen Säulen.

denn die Formen, die aus der Phantasie entspringen und dem Ohr zugetragen werden, um vor dem innern Auge zu entstehen, sind unendlich schwerer zu fassen, als die (wie die architektonischen) fertig vor uns treten, und der künstlerische Geist des Schaffenden muß sie in der Weise bilden, daß sie vor dem Verstande des Beschauenden als ein Ganzes erscheinen. — Das ästhetische Gesetz, nach welchem die einzelnen Theile jedes Kunstwerkes im gliedlichen Verhältniß zum Ganzen, im organischen Zusammenhang stehen müssen, ist für das Tonkunstwerk eben so unwandelbar maßgebend, wie für jedes andere. Um den Hauptgedanken müssen sich die andern gruppiren, ja eigentlich folgerichtig aus ihnen sich entwickeln, die Contraste dürfen nur als Unterlage der Hauptgedanken dienen, damit diese noch anschaulicher hervortreten, dürfen nur als integrirender Theil des Ganzen erscheinen; ohne solch' symmetrisches und harmonisches Ineinandergreifen der Einzeltheile ist kein wahres Kunstwerk denkbar. Dieses folgerichtige Entwickeln der Ideen, das Gruppiren der Gedanken, das symmetrische Verhältniß ist in dem Tonkunstwerk nur durch die thematische Entwickelung und Durchführung der Hauptgedanken zu bezwecken. Je schöner diese sind, je melodischer sie erklingen, je bestimmter ihr Rhythmus sich in das Gehör prägt, je eigenthümlicher sie sich zeigen, ohne deswegen an Faßlichkeit zu verlieren, oder nur seltsam zu erscheinen: um desto mächtiger wird ihre organische Entwickelung, ihre thematische Durchführung wirken; dagegen wird, wo diese fehlt, der Eindruck trotz bedeutender Einzelheiten immer ein rhapsodischer bleiben; mögen die Gedanken noch so schön sein, sie werden unentwickelt und ohne thematische Durcharbeitung nur die Stimmung immer wechselnder oder zu gleichartiger Gefühle erzeugen, keinesfalls die nachhaltige, für die ästhetische Beurtheilung eines

Kunstwerkes nothwendige. Wir können das Gesagte nicht besser erklären, als mit dem Hinweis auf zwei deutsche Meister. Schubert, dem unter allen Tondichtern die reichste Phantasie verliehen war, vermochte nicht seine Symphonien und Sonaten zu der himmlischen Region seiner Lieder zu erheben, weil er bei einer Ueberfülle von Gedanken nicht die gestaltende Kraft des thematischen Entwickelns besaß, weil er die in ununterbrochener Reihe auftauchenden, wunderbaren Gebilde seiner Phantasie nicht in einem einheitlichen, klaren Bilde zusammenfaßte, weil er im nie ermattenden Schaffensdrange, kaum Zeit gewinnend, den Eingebungen des Moments zu folgen, der künstlerischen Entwickelung und Vollendung der Form nicht ganz mächtig werden konnte. Seine Instrumentalwerke sind Nebelbilder aus einer himmlischen laterna magica, jede seiner Symphonien ist ein Chaos von Schönheiten. Auch Schumann konnte nicht Herr werden über die anstürmende Gedankenflucht, die ihm — entgegengesetzt seinem göttlichen Vorgänger — nicht heitere und klare Tongebilde zuführte, sondern gar oft nur düstere und verworrene Schattenrisse; in allen seinen Werken ist edles, tiefes, poetisches Gefühl der Grundton, aber es ist oft schwer erkennbar in der unklaren, wenn auch geistreichen Form, die den Hörer in beängstigte, reinen Kunstgenuß behindernde Stimmung versetzt. Daher ist es auch erklärlich, daß Mendelssohn's Instrumentalwerke, in denen mit seltenen Ausnahmen das Formelle, die Kunst der äußern Darstellung weit über der Erfindung, über den musikalischen Grundideen steht*), einen viel größern, unmittelbaren Eindruck erzeugen, als die Schumann's, in denen jenes tiefe,

*) Wir sprechen hier nur von den Instrumentalwerken, Symphonien, Quartetten und Claviercompositionen. In seinen Oratorien, Psalmen und Liedern hat Mendelssohn Unvergängliches geschaffen.

überschwängliche Gefühl oft mit verzweifelter Anstrengung nach klarem, selbstbewußtem Ausdruck, nach künstlerischer Gestaltung ringt.

Wenn nun ein göttliches Genie wie Schubert, vom übermächtigen Drange der Phantasie vorwärts getrieben, nicht immer den Punkt höchster künstlerischer Vollendung erreicht — wenn ein herrlicher Geist, wie Schumann, im Zwiespalt des vorschwebenden Ideals und der Kraft des Gestaltens oft Ungleichartiges schuf — ist es da nicht leicht erklärlich, wenn dem genialen Epigonen in seinem innern wie äußern Wirken, im Schaffen und bei seiner Berufung an das öffentliche Urtheil immense, ja fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegentreten? Bei ihm wirkt der Widerspruch, der manchmal auf den Werken jener großen Meister lastet, noch unversöhnlicher, weil er von einer der glänzendsten Eigenschaften des Künstlers, von der immensen Virtuosität, zugleich verdeckt und befördert wird. Ihr Einfluß ist bei seinem Schaffen mitthätig und verwirrt das Urtheil des Publikums, wie die mächtige Phantasie des Tondichters.

Rubinstein hört zu oft die Selbstdarstellung, vernimmt das Klingen mancher Stelle nicht, wie sie musikalisch, im Zusammenhang mit dem Werke, sondern wie sie unter seinen Fingern erklingt; und so entstand, selbst in seinen bedeutenden Werken, Manches, was nur Musik für den Klavierspieler genannt werden kann. Und auch in seinen Orchestersätzen vermag der Componist sich nicht immer von diesem Einflusse zu befreien; manche höchst geistreiche und melodiöse Wendungen in seinen Symphonien klingen auf dem Clavier besser, wie in der Instrumentalausführung*).

*) Diese Eigenheit ist auch manchmal bei Schumann'schen Werken bemerkbar.

Dies ist der Einfluß der Virtuosität auf sein Schaffen; betrachten wir den auf das öffentliche Urtheil. Wenn Rubinstein seine Werke vorträgt, so werden die Schwächen von der überwältigenden Ausübung verdeckt, und bleiben bei dem Interesse, das die ganze Persönlichkeit erweckt, vom Publikum unbeachtet; nur das scharfe Auge des Kenners vermag sie zu bemerken, und dieser richtet dann manchmal schärfer, weil ihm das vom Publikum beliebte Vermischen so scharf zu trennender Momente als Gefahr für die Kunst erscheint. Andererseits mag auch der Fall eintreten, wo das Publikum einem Werke, dessen Schönheiten ihm weniger faßlich sind, die verdiente Aufmerksamkeit nicht widmet, und sich mit Vorliebe zu den rein virtuosen Leistungen wendet. Selbst bei Aufführung von Orchesterwerken — wo er also nicht persönlich wirkt — macht sich der Einfluß seiner Virtuosenerfolge auf das Urtheil geltend. Sehr viele Leute wissen einmal entschieden mehr von dem großen Clavierspieler, der sie so oft begeistert hat, als vom Tondichter, und lassen diesen eigentlich nur als eine höchst achtenswerthe Beigabe gelten; und andererseits bleiben nur wenige Kenner und Kritiker den Orchesterwerken Rubinstein's gegenüber so ganz unbefangen, daß sie nicht strengere Anforderungen an den Componisten stellten, weil sie dem Pianisten bereits so viel zugestanden haben, von jenen musikalischen Zionswächtern nicht zu reden, die gegen jeden Neuerer eifern, der, seine eigene Bahn suchend, ihnen Aufgeben ihres Urtheilens nach der Schablone und gründliches Prüfen und unbequemes Nachdenken zumuthet!

Wir haben nun bisher die Belege geliefert für unsere Behauptungen: daß die mächtige Phantasie Rubinstein's, das Ueberströmen ungedämmter Gefühle seine schaffende Kunst beeinträchtigte, seiner ausübenden die größten Erfolge sicherte; und daß,

um ein Urtheil über ihn zu fällen, Manches als getrennt dargestellt werden müsse, was äußerlich vereint erschien, und umgekehrt. Wir werden nunmehr den künstlerischen Einzelleistungen und dann der ganzen Individualität einige Betrachtungen widmen. Beginnen wir mit den Compositionen. Rubinstein hat mehrere kleine russische und zwei große deutsche Opern, „Die Kinder der Haide" und „Feramors", componirt; ferner zwei große Oratorien, „Das verlorene Paradies" und den „Thurm zu Babel", Chöre, Duetten und Lieder, Symphonien, Ouverturen, Concerte für das Piano und für die Geige, Quartette, Trios, Duos, Sonaten, Fugen und Präludien, Etuden, Salonstücke aller Art. Er hat eine riesenhafte und um so bewunderungswürdigere Thätigkeit entfaltet, als er zu gleicher Zeit als Concertdirigent, als Vorstand des Conservatoriums und als Virtuos wirkte, und in stetem persönlichen Verkehr mit allen gesellschaftlichen Kreisen geblieben ist.

Die Oratorien enthalten viele sehr interessante, mitunter sehr schöne und großartige Momente, seine Opern zeugen von hoher, lyrischer Begabung, manche Lieder sind von orientalischer Gluth durchhaucht, tief leidenschaftlich und von zündender Wirkung. In seinen Trios und Sonaten finden sich Sätze von hohem poetischen Aufschwung, manche Präludien sind überraschend originell in Erfindung und Rhythmik, und einige seiner kleineren Compositionen für den Salon können als Cabinetsstücke bezeichnet werden. Wenn keines seiner größeren Werke einen ganz entschiedenen nachhaltigen Erfolg und die verdiente Verbreitung gefunden hat, so ist es, weil sie trotz herrlicher Einzelheiten kein formell und geistig gleichmäßig entwickeltes und ausgebildetes Ganze bieten, und weil keine einen Totaleindruck hervorgebracht hat; weniger Begabte als er haben mit ihren Compositionen

diesen Eindruck zu erzielen verstanden, weil sie mit größerer Ruhe und künstlerischer Reflexion arbeiten, weil sie mit ihrem geistigen Capital besser haushalten und es nicht verschwenderisch zertheilen. Unser genialer Künstler hat entschieden noch keine Selbstkritik geübt. Unter dieser verstehen wir nicht etwa die Entscheidung über den Werth seiner Schöpfung — eine solche richtig zu fällen, kann von dem Schaffenden nicht verlangt werden — sondern die Prüfung und Beurtheilung des rein formellen, des organischen Zusammenhangs der einzelnen Theile seines Werkes, der Verbindung der Hauptgedanken durch die thematische Entwickelung.

Eine solche Selbstkritik zu üben, ist dem Tondichter einerseits leichter, als jedem andern Künstler, weil er über das Formelle, über den Zusammenhang einer thematischen Durchführung der Hauptgedanken nicht einen Augenblick in Zweifel sein kann, andererseits aber auch schwerer, weil sie ihn zwingt, seinen Gefühlen Gewalt anzuthun, und um der künstlerischen Abrundung willen manche Gedanken auszumerzen, die vielleicht an sich unbedeutend sein mögen, ihm aber jedenfalls selbstständig und, da sie ihm von der Phantasie eingegeben, als in innerm Zusammenhang mit dem Werke stehend erscheinen. Und doch ist diese Selbstkritik unumgänglich nothwendig, doch ist ohne sie in unserer Zeit kein Kunstwerk denkbar. Keiner hat sie strenger geübt, als der Gründer der neuern Tonkunst, der unergründliche Beethoven; Keiner hat so viel geprüft, gesondert und gebessert, bei Keinem wächst das unermeßliche Ganze aus wenigen riesenhaften Urgedanken, wie bei ihm in seinen ewigen Symphonien. Daß bei ihm die Erfindung und die Entwickelung immer auf gleicher Höhe thronen, daß in dem Augenblicke, wo der allem Irdischen entrückte Hörer vermeint, vor dem Markstein dieser Tonwelt zu

stehen, Beethoven aus dem großen Urgedanken noch einen neuen, letzten, emporzaubert, das ist das große Geheimniß jener unbeschreiblichen Wirkungen, zu dem die Gottheit diesem Einzigen den Schlüssel gegeben! Aber auch Schubert, dessen ganzes Leben ein himmlisch-tönendes war, fühlte das Bedürfniß nach höherer Erkenntniß und Selbstwahrnehmung; noch wenige Wochen vor seinem irdischen Ende besprach er, der so reich Bedachte, sich mit dem berühmten Organisten und Lehrer Sechter, unter dessen Leitung er gründliche Studien des Contrapunktes vornehmen wollte!

Wenn Rubinstein über sich gewinnen wird, nicht Alles, was er componirt, als unveränderlich fertig zu betrachten, sondern eine strenge, ja pedantische Selbstkritik zu üben, hie und da eine schmerzliche Operation an seinem eigenen Werke vorzunehmen; wenn er, dem so reiche Phantasie gegeben ist, eine Zeit lang dem Formellen größere Sorgfalt widmen wird, dann mag er vielleicht eine kurze Zeit unter dem selbstauferlegten Zwange leiden und hie und da mehr formelle als gedankenreiche Musik componiren; gelingt ihm aber der Wurf, daß in einem Werke seine mächtige Phantasie vereint mit dem künstlerisch bildenden Verstand wirkt, dann wird er Bleibendes, Vollendetes schaffen.

Unsere Behauptung gilt zuvörderst für reine Instrumentalmusik; die Oper — die Rubinstein jetzt als sein Hauptziel betrachtet — verlangt eine ganz specielle Begabung für dramatischen Ausdruck — aber auch in ihr wird der Künstler, wenn er seine Kraft handhaben gelernt hat, Manches gleich beim ersten Ansatze in vollendeterer Form zu Tage fördern, als wenn er, wie bisher, nur dem Augenblick, der so oft Ungleichartiges bringt, willenlos gehorcht.

Ganz anders, als über den Componisten, müssen wir über

den Pianisten urtheilen. Denn bei dem ausübenden Künstler lassen sich gewisse glänzende Eigenschaften und Fehler nicht trennen, wie beim Schaffenden. Dieser kann, wenn er sich dem Fluge der Phantasie überlassen, nachdem einmal das Werk vor ihm liegt, entscheiden, was bleiben, was geändert werden soll. Aber auf Jenen kann diese Regel nicht angewendet werden; er müßte von vornherein seine Begeisterung zurückhalten, und um der formellen, technischen Sicherheit willen den höhern geistigen Aufschwung. Träte die Frage an uns: „Soll Rubinstein, um nicht manchmal unklar oder unrein zu spielen, sich größere Ruhe aneignen, mehr üben, seine Begeisterung dämpfen und nur immer ganz sicher gehen?" so würde die Antwort uns sehr schwer fallen! Man kann mit ihm nicht immer einverstanden sein und doch bewundernd anerkennen, daß die Fehler nicht aus dem Unvermögen, sondern aus dem Ueberquellen einer Kraft entspringen, die das Maß nicht anerkennen will. Er vereint großartigste Technik, Kühnheit der Auffassung, Glanz der Färbung mit einer Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die auf den Hörer oft überwältigend wirkt; alles Das ist aber ohne ein gewisses kühnes, selbstbewußtes Verschmähen der regelrechten Bahn, des künstlerischen, ruhigen Durchdenkens und Formens ebensowenig denkbar, als daß der Vulkan Feuersäulen gegen den Himmel schleudere ohne Schlacke und Asche. Und wenn er zugleich mit zartestem und weichstem Anschlag dem Instrumente die mildesten Tonfarben entlockt, so liegt hier nur der Beweis, daß in seiner Natur die schärfsten Gegensätze neben einander liegen und daß diese in seinen Leistungen als Pianist nicht zu beseitigen wären, ohne daß der ganze individuelle Stempel seiner Leistung bei solcher Trennung verblaßte.

Wenn wir vom Componisten und Pianisten auf den Men-

schen Rubinstein schließen, so finden wir eine dichterische sensuelle Natur, die einerseits sich gegen den Zwang conventioneller Formen sträubt, andererseits von den Reizen momentaner Effecte bestrickt wird; eine Natur, welche die verschiedenartigsten Eindrücke in sich aufnimmt und künstlerisch wiederzugeben versucht, ohne sie innerlich geklärt und gesondert zu haben, die Natur eines hochbegabten Weltmenschen mit echt dichterischem Drange, eines Dichters mit den Bedürfnissen eines Weltmenschen. Ihm, dem berühmten ausübenden Künstler, bieten sich Annehmlichkeiten des gesellschaftlichen Lebens, keinem Andern erreichbar, ihm erschließen sich die glänzendsten Kreise wie einem Gleichberechtigten. Das Leben in „solch' halber Poesie, die gefährlich ist der ganzen"*), in solch' duftgeschwängerter Atmosphäre, in der Erregung nervös geistiger Thätigkeit für unmittelbare Zwecke und Erfolge, in dem Wechsel zwischen dieser Erregung und der angenehmen Abspannung, die nur wieder das Bedürfniß nach jener erzeugt: übt auf eine solche Natur einen schwer zu bannenden Zauber aus und darf selbst von dem ihm ferner Stehenden nicht ein leeres genannt werden, es birgt nicht blos künstliche, sondern auch künstlerische Reize! Um es aufzugeben, der höchsten Befriedigung des berechtigten künstlerischen Ehrgeizes zu entsagen, um so viele durch geistige Zuthaten veredelte materielle und gesellschaftliche Vortheile von sich zu weisen, bedarf es einer Selbstverleugnung, die zuerst nur dem Menschen zur Concentration verhilft, aber dem Künstler keine Erfolge sichert, ja sogar dessen äußere Beziehungen hemmt. Ob Rubinstein sich der schweren Probe unterwerfe, ob er in seiner Weise das ihm vorschwebende Ideal anstrebe: er bleibt immer eine sehr interessante, sehr bedeutende, eingehender Prüfüng würdige künstlerische Erscheinung.

*) Grillparzer.

Nachschrift.

Drei Jahr sind nun verflossen, seit dieser Artikel im „Salon" veröffentlicht wurde, und was ich darin nur leise angedeutet habe: daß Rubinstein den jähen Uebergang von immerwährenden Concertreisen zum dauernden Verbleiben im stillen Arbeitszimmer nicht ertragen, die Triumphe und reichen Einnahmen des Pianisten nicht aufgeben wird, um die mühsameren und wenig einträglichen des Componisten anzustreben — ist vollkommen eingetroffen. In dem Augenblick, wo dieses Buch erscheint, reist Rubinstein durch Nord-Amerika als großer und vor Allem Geldmachender Pianist. Warum? Um — wie er selbst sagt — für seine Familie ein Capital zu erwerben und nicht den Kapellmeister oder „Klavierlehrer" abzugeben. Ich aber sage: Wer solch ein reiches Talent besitzt, der muß es für einen großen Zweck zusammenfassen, alle seine Kräfte sammeln, um den einen Weg zu gehen — wenn er nicht darauf verzichten will, je ein Großes, Ganzes zu schaffen, je die Anerkennung zu finden, die nur dem Einheitlichen in der Musik gezollt wird. Nur Selbstverleugnung, vollkommene Entfernung vom aufregenden Virtuosenleben konnten ihm jene Sammlung, jene beschauliche Ruhe verleihen, ohne welche bei einer so fruchtbaren immer fort arbeitenden Phantasie keine Beherrschung der Form erreicht wird. Er will jetzt „geistliche Opern" schreiben — und reist als Pianist nach Amerika! Ich fürchte er wird von dort mit sehr reicher Kasse, aber geschwächter künstlerischer Kraft zurückkehren; und ich wünschte recht sehr mich zu täuschen!

Karl Tausig*).

Wenn wir Tausig's frühes Hinscheiden — er stand im ein und dreißigsten Jahre! — als einen fast unersetzlichen Verlust für das Kunstleben unserer Zeit beklagen, so wissen wir ganz wohl, daß dieser Ausspruch bei manchem Leser Bedenken erregen dürfte, daß uns die Frage entgegentreten kann, ob überhaupt durch den Tod eines vorzugsweise ausübenden Künstlers eine solche Lücke entstände? Aber wir halten an unserm Ausspruche fest; er ist ein wohl und lang erwogener. In Tausig ist eine musikalische Persönlichkeit von der Erde geschieden, wie sie in ihrer Art bedeutender nicht erschienen war, und wohl lange nicht erscheinen dürfte; ein Künstler, der in seinem dreißigsten Jahre nicht blos im Concertsaale die größten Erfolge errungen, sondern bereits einen unglaublichen didactischen Einfluß ausgeübt hat, und fast schon als der Gründer einer neuen Schule gelten konnte, der für die Verbreitung seiner künstlerischen Ueberzeugungen mit so entschiedener und siegreicher Thatkraft zu wirken verstand, ist eine Erscheinung, die in ihrer Besonderheit jeden Vergleich mit anderen, glänzenderen, selbst

*) Der Artikel ist im Salon drei Monate nach Tausig's Tode mit der Ueberschrift „Ein später Kranz auf ein frühes Grab“ erschienen.

specifisch Begabteren*) von sich weist und eingehende Prüfung verlangt.

Carl Tausig war am 4. November 1840 in Warschau geboren. Der Vater, ein tüchtiger Clavierlehrer, gab ihm den ersten Unterricht, sah aber bald ein, daß seine Kraft nicht ausreichte diesem Zöglinge gegenüber, der ein musikalisch und persönlich gleich unbändiges Wesen entwickelte, dem nur ein Gewaltiger imponiren konnte; er führte ihn nach Weimar, zu Lißt. Dieser erkannte sofort den jungen Löwen, der noch mit ungeberdiger Tatze auf dem Instrumente herumfuhr, aber Manches ausführte, das selbst des großen Meisters Bewunderung erregte. Er behielt ihn bei sich und leitete zwei Jahre seine musikalische und geistige Ausbildung.

Wer nun Lißt genauer gekannt und beobachtet hat; wer den unumstößlichen Satz anerkennt, daß außerordentliche Gaben und bedeutende Schwächen einander nicht ausschließen; wer, gleich uns, nicht zu den unbedingten Verehrern, aber noch weniger zu den doctrinären Gegnern zählen will: der muß eingestehen, daß Lißt mit anderm Maßstabe zu messen ist, als viele andere glänzende Erscheinungen in der Musikwelt; daß seine ungemeinen Erfolge nicht blos dem großartigsten Clavierspiele und der eleganten Haltung zugeschrieben werden können, sondern daß er über Mittel gebietet, die nur Wenige besitzen: über eine erstaunliche Macht des Ausdruckes, die immer das richtige Wort findet, über eine ungemeine Auffassung fremder Ideen, die er sofort erklärt, als wären es seine eigenen; daß er gereifte Männer in Erstaunen setzen konnte, die Jugend bezaubern mußte. Manches mag sich geändert haben seit der Zeit, wo er in den

*) Wir wollen hier gleich bemerken, daß Rubinstein eine viel reicher begabte musikalische Natur ist.

Formeln der katholischen Kirche Zuflucht vor den inneren Widersprüchen suchte, wo er den Priesterrock über das Nessushemd weltlichen Ehrgeizes zog; in jener Periode, wo er Tausig unterrichtete, übte er mächtigen Einfluß nach verschiedenen Richtungen; und Mancher, der sich von ihm gewendet und gegen ihn erklärt hat, gehörte damals zu seinen wärmsten Anhängern. Tausig ist bis zum letzten Athemzuge sein dankbarster Verehrer geblieben, und erfreute sich auch, trotz vorübergehender Störungen, der wärmsten Theilnahme des Meisters; Personen, welche ihn während seiner Lehrzeit in Weimar gekannt haben, versichern, daß Lißt keinem seiner Schüler so viel Zugeständnisse gewährte, ja, daß er eine gewisse Scheu trug, ihn zu beleidigen, seinen Eigenthümlichkeiten zu hart entgegenzutreten.

Von Weimar aus begann Tausig seine Virtuosenlaufbahn. Er ging zuerst nach Wien. Dort fand er viele Bewunderer, noch mehr Gegner, und jedenfalls keine pekuniären Erfolge. Das Mißlingen lag weniger in seinem Spiele, als in der ausschließlichen Richtung, die er vertrat. Er trug fast nur Lißt'sche Compositionen vor, veranstaltete sogar Orchester-Concerte, in welchen größere Werke seines Meisters von dem Hofopern-Orchester und — unter seiner Leitung (er war vielleicht zwanzig Jahre alt!) aufgeführt wurden. Diese Wagstücke des jungen Mannes verstimmten die guten Wiener, die vom Virtuosen vor Allem eine gewisse „Gemüthlichkeit" im Gebahren verlangen, und mehr als irgend ein Publikum sich von der Persönlichkeit des ausübenden Musikers bestimmen lassen, während sie dem schaffenden eine unglaubliche Empfänglichkeit und Unparteilichkeit entgegenbringen. Tausig verließ die österreichische Hauptstadt. Nach manchen Kreuz-, Quer- und Irrfahrten kam er im November 1864 nach Berlin; und noch nie hat in der nun-

mehrigen deutschen Hauptstadt ein Künstler auf dem von Tausig betretenen Wege solch' großartige Erfolge errungen. Seine ersten Concerte blieben leer; ein kleines Häuflein aristokratischer Beschützer, einige persönliche Freunde (vorzugsweise Schriftsteller und Maler) schaarten sich um ihn; die große Mehrzahl des eigentlichen Concertpublikums hielt sich fern; die Kritik nahm einen abwehrenden, theilweise entschieden gegnerischen Standpunkt ein. Nur sehr wenige Musiker erklärten sich für ihn. Viele Fachmänner oder Kenner — auch der Verfasser dieses Nachrufes — ließen seinen großen Gaben Gerechtigkeit widerfahren, äußerten aber auch Bedenken gegen eine Richtung, als deren Hauptziel damals die Besiegung immenser technischer Schwierigkeiten erscheinen mochte. Auch war sein ganzes Auftreten nicht geeignet, persönliche Annäherung und Verständigung über künstlerische Grundsätze zu erleichtern. Aber die Bedenken wichen nach und nach, die Gegnerschaft schwand immer mehr vor der ungemeinen Entfaltung der nächsten Jahre, vor dem hohen Ernste, den seine Leistungen beurkundeten. Jedes neue Auftreten zeugte von einem neuen Läuterungsprozesse, von neuen künstlerischen Errungenschaften, von höherer künstlerischer Vollendung; jedes Concert brachte glänzendere Erfolge. Das Publikum strömte herbei, die Künstler waren die ersten Verkündiger seines Ruhmes, seine bisherigen entschiedensten Gegner in der Kritik, die jeder Beeinflussung unzugänglichen Berichterstatter der Vossischen und der National-Zeitung, wurden seine wärmsten und beredtesten Verehrer. Er gründete eine Schule des höhern Clavierspieles, der aus allen Gegenden Schüler zuströmten, und aus der in kurzer Zeit bedeutende Talente hervorgingen. Hochgeehrt und berühmt stand er da, im vollen Bewußtsein, Nichts, gar Nichts für seinen Ruhm gethan zu haben, als daß er an be-

stimmten Abenden aus seinem Zimmer an den Flügel in den Concertsaal ging; mit sicherm Blicke durfte er der glänzendsten Zukunft entgegensehen; da trat der Tod an ihn heran.

Schon seit einem Jahre hatte er sich in einem Zustande nervöser Ueberreiztheit befunden, in welchem öffentliches Musiciren ihm zur Qual, anhaltendes Ueben manchmal fast zur Unmöglichkeit ward. Nichtsdestoweniger kämpfte er gegen diesen Zustand an, und ließ sich nicht bewältigen. Da überkamen ihn heftige rheumatische Schmerzen, welche absolute Ruhe verlangten; er löste die vortheilhaftesten Verträge mit musikalischen Gesellschaften, gab bereits angekündigte Concerte auf und wies die glänzendsten Anträge aus Amerika ab. Nur mehr der Geist hielt noch den siechen Körper aufrecht, aber eine tiefe Mißstimmung lag auf seinem ganzen Wesen, aus der ihn nur der rege Antheil für Lißt und Wagner reißen konnte. Als der Riedel'sche Gesangverein in Leipzig Lißt'sche Kirchencompositionen aufführte, eilte er hin; eine Erkältung brachte das zerrüttete Nervensystem in vollen Aufruhr, in Auflösung; er ward von einem typhösen Fieber befallen; seine energische Natur schien sich wieder aufzuraffen; die Aerzte gaben sichere Hoffnung des Genesens. Da kam ein Rückschlag und beim Morgengrauen des 17. Juli starb er — in derselben Stadt, wo er lange Zeit die entschiedenste und compacteste Gegnerschaft gefunden hatte, bis er im Jahre 1866 mit einem Male einen so großartigen Triumph errang, daß jede Stimme des Tadels verstummen mußte.

Um nun die Leistungen zu würdigen, durch welche er die ungemeinen Erfolge errang — die bei seiner Persönlichkeit viel höher anzuschlagen sind, als bei jedem Andern — müssen wir die Entwickelung des Clavierspiels während der letzten dreißig Jahre in Kürze vergegenwärtigen.

Der Hauptimpuls zu dieser Entwickelung, ja vielleicht zu der ganzen Umwälzung, welche in der ausübenden Tonkunst stattgefunden, ist von Lißt ausgegangen. Paganini, der die eigentliche große Virtuosenperiode eröffnete, kann mit ihm nicht verglichen werden. Des großen Geigers Wirkungskreis war schon durch das Instrument selbst ein beengterer, und erstreckte sich fast gar nicht auf die Musiker, da er die classische Musiklitteratur nicht vertrat, niemals öffentlich ein Quartett spielte, und nur eigene Compositionen vortrug. Er blieb vereinzelt, alle großen Künstler mit und unmittelbar nach ihm hatten Nichts von ihm; weder Lipinski, noch Spohr, noch Ernst, geschweige denn die belgisch-französische Schule: Beriot, Lafont, Vieuxtemps, mit ihrem eleganten Formgeklingel; auch sein eigener und einziger Schüler, der berühmte Sivori, ist nur ein außerordentlich feiner und liebenswürdiger Virtuose, aber von jeder Paganini'schen Spontaneität und Leidenschaft weit entfernt. Lißt dagegen schwang sich gleich bei seinen ersten großen Reisen (1837) auf einen Standpunkt, von welchem aus er mächtig anregend nach allen Seiten hin wirkte. Kein Virtuose vor ihm hatte auch nur annähernd eine so umfassende Kenntniß der gesammten Musiklitteratur entfaltet, ein solches Erfassen der verschiedensten Gattungen, eine solche Gabe, jede Gattung charakteristisch darzustellen. Seine Concertprogramme boten eine nie geahnte Fülle der interessantesten, bisher nie öffentlich vorgetragenen Stücke, sein Vortrag war immer hochbedeutend, besonders in der Periode, wo er noch nicht, wie in späteren Jahren, ruhmes- und weihrauchstrunken manchmal die künstlerischen Pflichten außer Acht ließ. Seine riesenhafte Technik, in ihrer Allseitigkeit von Keinem mehr erreicht, war ganz das Product seiner eigensten Persönlichkeit, und durchaus nicht als höhere Entwickelung Dessen, was

die Vorgänger geleistet, zu betrachten. Wenn man die Compositionen von Herz und Kalkbrenner betrachtet, welche damals den Ruf der brillantesten Clavierspieler genossen, selbst die Thalberg's, der sein Zeitgenosse, kurze Zeit sein Rivale, aber doch nur ein Veredler der Herz'schen und Kalkbrenner'schen Schule war, so überzeugt man sich leicht, daß Lißt, gleich Paganini, aus sich selbst geschaffen hat. In der geistigen Richtung seines Spieles, in Auffassung und Vortrag war er der glänzendste Vertreter der damaligen französischen Schule, die unter dem Banner Victor Hugo's für die Emancipation der Individualität vom Formzwange, von der hergebrachten Regel, für freie Bewegung der Leidenschaften, unbeschränkte Wahl des Stoffes und der Mittel eintrat, und die bisherigen Forderungen der Einheitlichkeit im Style und Plane des organischen Zusammenhanges und der logischen Entwickelung, der Wahrung der Formgrenzen als „akademische Gemeinplätze" verwarf. Die Schule hat zwar keine neuen großen Ideen geschaffen, noch auch neue bleibende Formen gebildet, aber sie erfand oder fand mit großer Geschicklichkeit Charaktere, Lebensverhältnisse und geschichtliche Momente, die bisher nicht in das Bereich der poetischen Darstellung gezogen worden waren; sie verlieh den eigenthümlichen Erfindungen einer hochgespannten Einbildungskraft ein so glänzendes Colorit; sie entwickelte eine so kühne und effectvolle Zeichnung bei Darstellung der Contraste, daß der Zuschauer im Theater, der Leser des Romans, der Betrachter vor dem Bilde in immerwährender Erregung blieb, gar oft verleitet wurde, Ungewohntes für wahrhaft Eigenthümliches (Originales) zu halten, und jedenfalls sich ganz neuen Eindrücken hingeben konnte. Den größten und dauernsten Einfluß übte die Schule auf die darstellende Kunst. Die Schauspieler konnten mit dem rhetorischen Pathos,

das für Corneille, Racine und Delavigne genügte, nicht auskommen, wo es galt, die auf- und abstürmenden Leidenschaften, die im Kreisel wirbelnden Lebensverhältnisse Hugo'scher und Dumas'scher Helden darzustellen. Sie mußten ihre Technik vervollkommnen und bedeutend erweitern, neue Accente in der Stimme suchen, ihrer Mimik, ihrem Geberdenspiel schärfern Ausdruck geben. Selbst die große Rachel, welche im Anfange ihrer glänzenden Laufbahn durchaus nur in „classischen" Tragödien auftrat (bis sie sich später bequemte, selbst in dem losest zusammengeflickten Effectstück „Adrienne Lecouvreur" die Hauptrolle zu übernehmen), war ein Kind der romantischen Schule. Nur von dieser hatte sie die Detailmalerei, die Accente, die schnellen Uebergänge vom Aufschrei zum fast unhörbaren Lispeln gelernt, das rasend schnelle Declamiren und Zusammenwerfen der Verse, um plötzlich im langsamen Tempo die volle Macht des Ausdruckes auf wenige Worte fallen zu lassen. Sie gebrauchte all' diesen Apparat mit dem richtigen Tacte einer genialen und durchgebildeten Künstlerin; aber sie entnahm ihn der romantischen Schule; und nur durch ihn vermochte sie jene großartigen verdienten Erfolge in Rollen zu erringen, in welchen früher die besten Schauspielerinnen nur bis zur ehrenden Anerkennung (succès d'estime) gelangt waren.

Alle die Darstellungsmittel der romantischen Schule, die Färbung, die charakteristischen Accente, das Hervortretenlassen der Contraste, waren in Lißt's Clavierspiel zu finden, aber verbunden mit großartiger Auffassung, mit Inspiration, und bis zur höchsten Potenz gesteigert. Er hat in den Concerten und Sonaten Beethoven's, in dem Septett von Hummel, in den Concertstücken und in der Einladung zum Tanz von Weber, in der Transscription Schubert'scher Lieder nie geahnte Effecte an-

gebracht, das Publikum enthusiasmirt, selbst dem kühler beobachtenden Musiker Bewunderung abgezwungen. Seine Wirksamkeit ist — nach seiner glänzendsten Zeit — verschiedenartig beurtheilt worden, aber Niemand darf leugnen, daß er der erste große Virtuose gewesen, der die classische Musiklitteratur in den Concertsaal einführte, daß viele Compositionen der großen Meister, die jetzt auf allen Notenpulten liegen, nur durch ihn zur Kenntniß des Publikums gebracht worden sind. — Ein gerechtes Urtheil über Lißt wird überhaupt erst gefällt werden, wenn dasselbe sich nicht blos auf den Künstler, sondern auch auf das Publikum, auf die Wechselwirkungen zwischen beiden, auf die Zeitströmungen, auf die verschiedenen gesellschaftlichen Factoren erstreckt.

So lange Lißt noch als Virtuose öffentlich wirkte, blieb seine Oberherrschaft unbestritten; die Erfolge der hier und da auftauchenden Clavierspieler schwanden schattengleich, wo er sich zeigte. Erst nach seinem gänzlichen Rücktritt von der Virtuosenlaufbahn bildeten sich die zwei Hauptgruppen der Clavierspieler, die größere oder mindere Erfolge im Concertsaale gewannen: die Thalberg'sche und die Lißt'sche. Die erstere zeichnet sich durch schönen Anschlag, Klarheit in den schwierigsten Passagen, durch jenen eleganten Vortrag aus, der von vornherein jeden höhern Schwung, jede — behagliches Genießen gefährdende — Leidenschaftlichkeit ausschließt, also durch die Rücksicht für die Form, welche allerdings in ihrer Consequenz (wie beim italienischen Gesange) zum schönen Klingenlassen des Instrumentes führen muß. Die zweite Gruppe zerfällt wieder in zwei scharf getrennte Abtheilungen. In der einen standen und stehen Die, welche in der Erlangung großartiger Technik das Endziel ihres Strebens sehen, und vermöge ihrer Begabung sehen müssen.

Sie spielen allerdings auch classische Musik (wir möchten fast sagen, sie kokettiren mit ihr); aber sie sind eigentlich doch nur in ihrem Elemente, wenn sie große technische Kunststücke vorführen, daher als Virtuosen, nicht als Musiker den Erfolg anstreben; wir nennen hier beispielsweise Dreischock, um keinem Lebenden nahe zu treten. Die zweite Abtheilung der Lißt'schen Gruppe besteht aus Jenen, welche die höchste Technik als das Mittel, allen geistigen Regungen Ausdruck zu geben, betrachten und anwenden. Unter diesen ist Rubinstein in Genialität, in Wärme des Vortrags, im Glanz der Tonfärbungen der Lißt am nächsten Stehende, aber auch Derjenige, der den rein subjectiven, momentanen, oft überschwenglichen Gefühlsregungen, also seiner Stimmung mehr Zugeständnisse gewährt, als die künstlerische Pflicht für das vorzutragende Kunstwerk manchmal erlaubt; daß er von lebenden Componisten nur sich selbst berücksichtigt, ist bei seiner außerordentlichen Productivität leicht erklärlich. Dagegen haben zwei andere Künstler, und zwar merkwürdigerweise Schüler Lißt's (was Rubinstein nicht war), einen Weg eingeschlagen, der von der subjectiven Vortragsweise ihres Meisters abseits liegt, und sich der rein objectiven Wiedergabe der classischen Meisterwerke, und der Vertretung aller bedeutenden Componisten der Neuzeit gewidmet: Bülow und Tausig. Die interessante Eigenthümlichkeit des Erstern verlangte einen Artikel für sich allein, wir müssen also unsere ganze Aufmerksamkeit dem Andern, dem so früh der Kunst Entrissenen zuwenden.

Tausig's Technik war — schon in ihrer Beschränkung durch physische Hemmnisse, auf die wir später zurückkommen — nicht so allumfassend und zu jedem titanischen Wagnisse geeignet, wie die Lißt's; aber sie war in sich abgeschlossener, vollendeter und von einer Unfehlbarkeit, welche nicht als Product ange-

strengtesten mechanischen Uebens betrachtet werden darf — sonst könnten ja auch Andere sie erlangt haben — sondern als Kundgebung eines außerordentlichen speciellen Talentes. Je höher die Schwierigkeiten eines Tonstücks stiegen, um desto ruhiger, behaglicher entfaltete sich des jungen Meisters Spiel, man hörte ihm an, er hatte die Wahl nicht getroffen, um seine Technik zu zeigen, sondern um dem eigenen Drange zu genügen. Er spielte auch nie eigentlich brillant, denn was er leistete, stand hoch über dem größten äußerlichen Effect; die immensen Schwierigkeiten, über die er leicht hinwegging, konnten nur von Kunstverständigen ganz begriffen werden, das Publikum sah sie oft gar nicht, es fühlte nur dunkel, welche ungemeine Kraft sich vor ihm entfaltete.

Tausig's Auffassung und Vortrag classischer Werke zeigte, besonders in den letzten Jahren seines Erdenwallens, vom hohen künstlerischen Streben, nur dem Inhalte des Tonstückes vollkommen gerecht zu werden, mit Verzicht auf jeden Vortheil, den die Virtuosität daraus ziehen konnte. Er war sichtlich bemüht, jede äußerliche Zuthat des Clavierspielers zu vermeiden; er hatte jeden einzelnen Tact sorgsam studirt und gefeilt, aber dem Ganzen wieder so eingefügt, daß eben nur dieses, die Totalleistung, als der Hauptzweck erschien. Tausig besaß nicht den Schwung, die Gluth, die Tonfärbung Rubinstein's, nicht die feine geistige Detaillirung Bülow's; aber sein Vortrag war von einer künstlerischen Klarheit und Ruhe, daß man den organischen Bau des Tonstücks mit fast plastischer Genauigkeit sich entwickeln sah. Sein Spiel war ein tiefes logisches Denken am Clavier. Man darf daher dem Publikum nicht verargen, wenn es manchmal wünschte, weniger zum Denken als zum Empfinden angeregt zu werden, weniger Großartiges, Bewunderungswürdiges und mehr

warm Empfundenes, ja auch nur Empfindsames zu hören. Tausig verschmähte die momentanen Gefühlsregungen, welche der darstellende Künstler eigentlich nicht von sich weisen darf; er strebte zu sehr, nicht interessant zu erscheinen, und gerade in der höchsten Objectivität, in der Selbstverleugnung, seine Individualität zu zeigen. Er wollte nicht gefallen, sondern imponiren; er wußte genau, daß wenn auch ein Theil der eleganten Concertbesucher ihn nicht ganz zu würdigen verstand, alle Künstler und Kenner — selbst die, welche seiner entschiedenen Partheinahme für Wagner und Lißt sehr fern standen — seinem hohen künstlerischen Ernst vollkommene Anerkennung zollten. Dreißig Jahre alt, hatte er einen Weltruf erlangt, aber sein Ziel war ein höheres als der äußere Erfolg — er hätte es erreicht, nur der Tod konnte ihn abhalten!

Und nicht blos ein außerordentlicher Künstler ist in ihm gestorben, sondern auch ein in vieler Hinsicht merkwürdiger Mensch, von großer geistiger und sittlicher Begabung. Allerdings bedurfte er noch der Läuterung, um Das zu werden, wozu er berufen war. Erfüllt von hohen, manchmal unerreichbaren Idealen, entschlossen, ihnen allgemeine Anerkennung zu erzwingen, trat er nicht selten rücksichtslos gegen Andersdenkende auf, und verletzte manchmal selbst die Form, der er Rücksicht schuldete. So mochte er Manchem anmaßend und gemüthlos erscheinen, während er gegen seine Person und seine Interessen die größte Strenge übte, und nur für seine Ueberzeugungen und für Andere kämpfte und Opfer brachte. Wo er für Wagner und Lißt eintrat, da ging er mit großer Entschiedenheit vor, und mit gänzlicher Hintenansetzung seines Vortheils, ja seiner Stellung. Eine einzige Thatsache mag hier erwähnt werden, die für unsere Behauptung den besten Beweis liefert. Als er nach dem Auf-

enthalte in Weimar sich in Wien niederließ und seine Laufbahn so zu sagen eröffnete, befand er sich in bedrängter Lage. Da erhielt er von einem Banquier eine nicht unbedeutende Summe, um eine Zeit lang seinen Studien sich widmen und günstigere Wendung der Verhältnisse abwarten zu können. Aber anstatt diesen persönlichen Zweck anzustreben, veranstaltete er sofort jene Orchesterconcerte, worin er Lißt's größte Werke aufführen ließ, in eigener Person dirigirte, das Publikum und die Kritik gegen sich einnahm, die ganze Summe, die seinem Fortkommen bestimmt war, nutzlos opferte und den Geber für immer sich entfremdete. Und bis zu seinem letzten Hauche war er immer voran, wo es galt, Lißt's oder Wagner's Interessen zu befördern.

In seiner gesellschaftlichen Haltung wahrte er die entschiedenste Unabhängigkeit. Um nicht als Gunstwerber zu erscheinen, zeigte er manchmal selbst den Personen gegenüber schroffes Benehmen, die ihm bereits aufrichtige Theilnahme bewiesen hatten; und er war am wenigsten nachgiebig, am schroffsten in der ersten Zeit seines Berliner Aufenthaltes, als er seinen großen Ruf erst zu begründen begann, und noch mit schwierigen Verhältnissen kämpfte. Wahrlich, er hat kein Ziel erreicht, das er sich nicht selbst vorher noch erschwerte und ferner rückte!

Seine Energie und Ausdauer kann nicht besser dargelegt werden, als wenn wir sagen, daß seine Hand die für Clavierspiel schlechtest geformte war, mit kurzen dicken Fingern, ohne Spannkraft, und mit ziemlich steifem Gelenk. Und mit solchen Fingern und solchem Handgelenke spielte er die Sextenpassage in Lißt's Don Juan-Phantasie und jenen donnernden Octavengang in der As-dur-Polonaise von Chopin, wie man sie niemals vernommen hatte! Auch seine ganze Erscheinung im Concertsaale war wenig bedeutend, gar nicht interessant; er hatte

nichts von dem schwärmerischen einnehmenden Ausdruck und der eleganten Haltung Rubinstein's, von den geistreichen aristokratischen Zügen und dem energischen Wesen Bülow's. Ruhig, fast kalt saß er am Clavier, der Ausdruck des Gesichtes, das einst außerordentlich fein und zart gewesen, aber in den letzten Jahren schnell alterte, blieb sich immer gleich, nur die Züge nahmen schärfere Contouren an; der Blick des Auges schien mehr nach innen gekehrt. Er verdankte seine großartigen Erfolge nur der künstlerischen Leistung — und auf dieses Bewußtsein legte er den höchsten Werth!

Von der Gründlichkeit seiner Studien, von der Richtung, in welcher er mühsamste technische Studien mit schwersten musikalischen Aufgaben verband, genüge das Beispiel, daß er Bach's complicirteste Fugen auf dem wohltemperirten Clavier vom Blatt in verschiedene Tonarten übertrug. Seine Ausgaben des Clementi'schen Gradus ad Parnassum, seine Auswahl Bach'scher Fugen und anderer classischer Werke, die er sämmtlich mit neuen, höchst lehrreichen Fingersätzen versah, zeigten vom unablässigen Streben, das Erworbene nach allen Seiten künstlerisch zu verwerthen; und die ungemeine Verbreitung, welche diese Ausgaben fanden (er vermochte nicht den dringenden Anträgen der Verleger zu genügen), gab den besten Beweis für die hohe allgemeine Anerkennung seiner lehrkünstlerischen Thätigkeit.

Obwohl er in Wagner die Verwirklichung seiner Ideale von dramatischer Musik sah, hegte er doch die größte Achtung vor jeder hohen künstlerischen Richtung, selbst wenn sie nach entgegengesetztem Ziele ging, oder wenn er zu den Vertretern derselben nicht in harmonischem persönlichen Verhältnisse stand. Ueber Joachim haben wir selbst aus seinem Munde das treffendste Urtheil vernommen: „Was Der aus einer Beethoven'schen Com-

position herausholt, das bringt kein Anderer zu Tage". Und für Brahms bekundete er bei jeder Gelegenheit hohe Bewunderung, und trug dessen Compositionen öffentlich vor, obwohl er ihn als entschiedenen Kunstgegner Wagner's kannte.

Sein strengstes Urtheil galt immer den eigenen Leistungen. Er hatte in früheren Jahren manche brillante Composition, Phantasie u. dergl. veröffentlicht; aber erst den vor wenigen Monaten erschienenen Etuden gab er die Bezeichnung: op. 1, erstes Tonstück, das er als ein Werk anerkannte. Und trotz der immer glänzenderen Erfolge, trotz des Weltrufes, den er in so jungen Jahren erlangt hatte, fühlte er sich von seinem Clavierspiele nicht befriedigt; er arbeitete und feilte unablässig; die kleinste Einzelheit des Rhythmus, des Accentes, der Schleifung, Bindung u. s. w., der für den „Effect", für den öffentlichen Vortrag nicht die mindeste Bedeutung beizulegen war, und die von anderen großen Pianisten auch nicht beachtet wurde, erschien seinem künstlerisch grübelnden Geiste wichtig, sobald er irgendwelche Intention des Tondichters darin vermuthete. Er wußte ganz genau, daß seine immer rege Phantasie ihn im Concertsaale über etwaige Lücken des Studiums hinwegtrug; darum trat er auch nur mit ganz fest ausgeprägtem Gebilde, mit vollendeter Aufgabe, mit gesicherter, unfehlbarer Leistung vor das Publikum. Und selbst nach dem größten Erfolge wußte er darzulegen, wie diese oder jene Stelle eines Tonstückes beim nächsten Vortrage noch besser, noch prägnanter erscheinen würde!

Während er seine Kunst mit dem strengsten Ernste betrieb, war er zugleich unablässig mit seiner geistigen Ausbildung beschäftigt. Philosophie und Naturwissenschaften zogen ihn vorzugsweise an, ihnen widmete er die meisten freien Stunden. Nachdem er sich in früheren Jahren ausschließlich zu den Schopen-

hauer'schen Principien bekannt hatte, wandte er sich in letzterer Zeit mehr zu der Kant'schen Ethik, die ihn milder stimmte. Heiteren Zerstreuungen blieb er fern, und lebte meistens ganz zurückgezogen im engsten Kreise einiger Freunde und aristokratischer Verehrerinnen. Er dachte gewiß nicht an nahes Scheiden; aber er blickte düster in die nächste Zukunft, und meinte einmal, er hege vor der Hand keinen andern Wunsch, als eine Zeit lang gar nicht zu wissen, was in der Außenwelt vorging. Besorgte Freunde riethen zu einer längeren Reise; sie ahnten nicht, daß er so bald die antreten würde, von der Keiner wiederkehrt!

Nachschrift.

Ich kann nicht umhin, heute einen merkwürdigen Zwischenfall zu erzählen, der mit meines unvergeßlichen Freundes Tode zusammentraf, und den ich zur Zeit, als der Artikel geschrieben wurde, absichtlich verschwieg, einerseits um Alles, was nicht unmittelbar das Biographische betraf, zu vermeiden, andererseits auch, um nicht von mir zu sprechen. Ich gebe jetzt die Erzählung, ohne jeden Commentar.

Am letzten Abende vor seiner Abreise nach Leipzig — wo sein Erdenwallen endete — nach vielem Gespräche über sehr ernste Fragen gab mir Tausig seine kleine Weckuhr, schrieb seinen Namen auf das Zifferblatt, und meinte: „nun müssen Sie sich alle Morgen meiner erinnern; wer weiß, ob wir uns wiedersehen". Ich blieb nun ohne weitere Nachricht von ihm und ahnte nicht, daß er krank war. Einige Wochen später war meine Abreise nach Wiesbaden festgesetzt, auf den Abend des 17. Juli. In

der Nacht vorher erwachte ich plötzlich; meine Frau, die etwas leidend war, schlief unruhig; ich dachte, wie sie bis am späten Abende mit Packen beschäftigt gewesen, die nächste Nacht hindurch fahren würde, und wie die Weckuhr — sie stand auf einer Comode, auf Papier-Unterlage, damit nur der Schall des Weckers, nicht die Bewegung des Perpendikels gehört wurde — schon um ½6 ihren Morgenschlaf stören müßte. Leise stand ich auf, und suchte eine kleine Feder, rückwärts an der Uhr, so zu stellen, daß der Wecker gesperrt war, also nicht schlug; ich fand die Feder nicht — und legte die Uhr ganz um, daß sie gar nicht mehr ging. — Mit dem Gedanken, „nun hast du Ruh, du Wecker" ging ich wieder zu Bette — der Morgen graute. Die Abreise verschob sich um einen Tag, ich erfuhr Tausig's Tod; gegen halb zwei des Morgens am 17. Juli war er gestorben — noch lag die Weckuhr auf demselben Platze, auf der Comode — sie zeigte — halb zwei. —

Eine Familie von Tanz-Poeten.

(Aus dem „Salon“.)

Eine gründliche Geschichte des Tanzes und der Tanzmusik, ihrer Entwicklung aus religiösen Mysterien zur dramatischen und nunmehrigen gesellschaftlichen Bedeutung, ihres Einflusses auf die Rhythmik, ihrer Ausbildung von der Pantomime zu ausgeprägten nationalen Formen würde gewiß schätzenswerthe Beiträge zur Culturgeschichte bieten. Ist doch keine bedeutende Aenderung in den äußerlichen Gewohnheiten des Volkes, in Tracht, Nahrung, Tageseintheilung, als vereinzelte Erscheinung, vielmehr immer als Merkmal allmäligen, allgemeinen, politischen und socialen Umschwunges zu betrachten; um wie viel mehr Kennzeichen der Culturstufe und der gesellschaftlichen Entwicklungen der Völker müßten im Tanze und in der Tanzmusik zu finden sein, die ja zu allen Zeiten auf's Engste mit dem öffentlichen Leben verbunden waren. Es ist gewiß nicht bedeutungslos für die Sittengeschichte der beiden Culturvölker des Alterthums, daß die Blüthezeit Griechenlands beginnt, als der junge, schöne Sophokles um die Trophäen des Salaminischen Sieges tanzt, den Aeschylos mit erkämpft hat, während in Roms glänzendster Litteraturperiode, zur Zeit des „triefäugigen“ Horaz und des „magenleidenden“ Virgil*) der Aegypter Bathyllos jene Panto-

*) So bezeichnet Horaz sich und den Freund in seiner fünften Satyre, wo er erzählt, daß sie Nachmittagsruhe hielten, während Mäcen Ball spielte:

»Nam pila lippis inimicum est et ludere crudis.«

mimen einführte, durch die er sich die Gunst des berühmten Mäcenas in viel höherm Maße erwarb, als die beiden Dichter sie je besaßen. Und die neue Geschichte zeigt uns, wie seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts der totale Umschwung aller Verhältnisse gleiche Schritte geht mit ähnlicher Umwandlung der Tanzformen und der Tanzmusik: Das Menuett, die Anglaise verschwinden aus den königlichen, fürstlichen und adeligen Tanzsälen, an ihre Stelle treten der Walzer, der Galopp, die Polka, der Contretanz und die Napoleonische „Lance"; freche Tanzformen, die früher nur in tiefstehenden französischen öffentlichen Localen hie und da als Curiosum betrachtet wurden, sind mit den Offenbach'schen Opern auf die Bühne gedrungen, und selbst auf dem Kaiserlich deutschen und Königlich preußischen Hofopern-theater wird jetzt Cancan und zwar in dem Ballete getanzt, das den Sieg der deutschen Helden über die Franzosen verherrlicht!

Es wäre übrigens ganz verfehlt, von den Tanzformen auf die Sitten der Gesellschaft zu schließen, etwa vom steifen ehrbaren Menuett auf moralische Grundsätze, und umgekehrt. Die Tanzformen sind vor Allem ein Spiegelbild des geselligen Lebens, der größern oder mindern Abgeschlossenheit der Schichten, aber ein unsicherer Barometer für die öffentliche Moral. Die steifsten Tänze und die lockersten Sitten fallen in ein und dieselbe Periode. Zu Anfang des verflossenen Jahrhunderts herrschte in Wien die strengste Etiquette, nur das Menuett und die Anglaise waren in der Gesellschaft tolerirt, dabei auch Ansichten und Zustände, welche dem leichtfertigsten Polkatänzer unserer Zeit unmoralisch erscheinen würden.

Die witzige Lady Wortley Montague, der die Welt eine Beschreibung des Serails und die ersten Versuche der Schutz-

pockenimpfung verdankt, hat in ihren Briefen aus Wien, besonders in dem vom 20. September 1716 die eigenthümlichsten Schilderungen hinterlassen, von denen wir eine um der Originalität willen hier anführen. Ein junger Graf bot ihr — vierzehn Tage nach ihrer Ankunft und im Palast einer hohen Dame — eine kleine „Herzensaffaire“ an; sie entgegnet, ihr Herz bedürfe keiner; der Verschmähte meint seufzend, er fühle sich sehr unglücklich, daß er ihr nicht gefalle, bleibe ihr aber nach wie vor ergeben und bitte um die Ehre ihres Vertrauens: falls sie einen andern Cavalier ihrer Gunst würdiger halte, wolle er die Angelegenheit auf's Beste besorgen. Und wohlgemerkt! Lady Montague, die Frau des englischen Gesandten, gesteht, sie habe kein Recht, sich diesem Antrage gegenüber beleidigt zu fühlen, er wäre sehr ernsthaft und wohlwollend gemeint! Heutzutage dürfte ihn kein Ladendiener einer anständigen Nähmamsell stellen.

Wir haben uns diese kleine Abschweifung auf das culturhistorische Gebiet nur erlaubt, um den geneigten Leser mittelbar auf die Darlegung vorzubereiten: warum wir der Walzerdynastie Strauß, insbesondere aber den beiden Johann, Vater und Sohn, eine viel größere Bedeutung geben, als die specifische Geschichte der Tonkunst ihnen zuerkennen dürfte: sie erscheinen uns als glänzendste und genialste Vertreter einer Umwandlung im Wiener gesellschaftlichen Leben, die nur mit Hülfe der Tanzmusik, und zwar nur der Strauß'schen Walzer durchgeführt werden konnte. Bis zu Anfang der dreißiger Jahre bildete die Tanzmusik kein specielles Fach, das heißt, keine von bestimmten Componisten ausschließlich gepflegte Gattung; sie galt vielmehr als zur Domaine eines jeden Musikers gehörig. Bach und Händel haben Allemanden, Courante, Menuette, Giguen und passe pieds, Mozart und Beethoven Walzer und Contretänze

geschrieben; und die Tondichter der Zauberflöte und der Neunten Symphonie haben ihre Tänze nicht wie jene Altmeister componirt, um auch in dieser Form contrapunktische Meisterschaft zu zeigen, oder nach Mattheson'schen Recepten besondere Gefühle*) auszudrücken, sondern — damit danach getanzt werde. Der göttliche Wolfgang war ja selbst ein leidenschaftlicher und „famoser" Tänzer, und walzte gewiß mit seiner Constanze am liebsten nach seinen eigenen Weisen; und der unermeßliche, hehre Beethoven verschmähte es nicht, für den Kaiserlich Königlichen kleinen Redoutensaal, wo die Bälle der Elite stattfanden, Walzer und Contretänze zu componiren, ja, in einem der letzteren das zweite Motiv des Finale der — — Eroicasymphonie**) anzubringen! Auch Hummel, Gyrowetz, Weigel, dann eine ganze Masse Wiener und Prager Chorregenten, und selbst der Componist des „Weltgerichtes", Fr. Schneider, haben Walzer für die Wiener Bälle geschrieben. Freilich klingt mancher derselben heute trauriger als viele Verdi'sche Verzweiflungsarien (wie z. B. „O, meine Mutter, ich seh' Dich sterben" im Trovatore); aber zu ihrer Zeit wurde doch so flott danach getanzt, als es die Etiquette erlaubte. Nach der Restaurationsperiode kam ein regeres Leben in die Gesellschaft. Die Welt lebte schneller, die Tänzer verlangten raschere Bewegung. Die zwei großen romantischen Tondichter jener Zeit, Weber und Schubert, ahnten die neue Entwicklung der Tanzmusik und verkündigten sie in ihren Werken. Weber's „Aufforderung zum Tanze", ein Stück, das nicht für den Tanz geschrieben ward, bietet das glanzvollste

*) „Die Leidenschaft, welche in einer Courante vorgetragen, ist die ‚Hoffnung', die Sarabande hat keine andere Leidenschaft auszudrücken als die Ehrfurcht."

**) Dasselbe Motiv findet sich auch in seiner Musik zu dem Ballete „Prometheus".

Tonbild eines belebten Balles mit all' seinen Zwischenspielen zärtlichen Geflüsters und leidenschaftlich-wirbelnder, brausender Lust; Schubert's Walzer sind poetische Ergüsse jener eigenthümlich gemüthlichen Schwärmerei, welche das damals noch unverfälschte deutsch-österreichische Element kennzeichnet, die aus vielen Melodien Haydn's und Mozart's so unnachahmlich liebenswürdig erklingt. Weber's „Aufforderung" ist ganz dramatisch, Schubert's Walzer sind ganz lyrisch; Weber's gluthvoll dichterische Phantasie schöpfte Anregung aus den glänzenden Festen, die er gesehen; er war ein Mann der Welt, viel gewandert, in immerwährendem Verkehr mit den Besten seiner Zeit, hatte das Leben kennen gelernt, und genossen; Schubert, der scheue, in sich zurückgezogene, der sich nicht über den intimsten Freundeskreis hinausbrachte, der gern in Wald und Gebirge wandelte, dessen weiteste Reisen nach Salzburg oder dem ungarischen Gute des Grafen Esterhazy führten, vertiefte sich in die Volksweisen, die er in österreichischen und steierischen Bergen vernahm, beim Klange der Cither, die so eigenthümlich träumerisch stimmt, wenn sie des Abends aus der Sennenhütte oder dem einsamen Wirthshäuschen tönt, die jedoch leider vor etwa zwanzig Jahren als Mode-Instrument hoher Herrschaften in den Salon, ja selbst in den Concertsaal verpflanzt wurde.*) Wer noch heute diese Weisen rein und unverkünstelt vernimmt, der wird ihre Anklänge in Schubert's Walzern, ja in manchen seiner Sonaten-Scherzo, selbst im Scherzo der C-dur-Symphonie wieder erkennen; nicht als ob Schubert jemals eine steierische oder österreichische Melodie benutzt hätte — er, dem ein unversieglicher

*) Wir erinnern uns, in den elegantesten Badeorten ein Concert des „Herzoglichen Hofcitherspielers" gehört zu haben, worin dieser Variationen über die Schlußarie aus Lucia di Lammermoor vortrug!

Melodienborn floß! — er übertrug nur die nationale Färbung jener auf manche seiner Schöpfungen; und selbst eine seiner wunderbarsten, das einzig schöne Scherzo des A-moll-Quartetts, ist auf eine „Jodler"-Phrase gebaut, die man noch immer von jedem „Gasbua"*) im Wienerwald und an der steierischen Grenze hört. Natürlich ist diese Originalphrase in dur; was Schubert in dem tiefschmerzlichen Moll-Tonstücke daraus gemacht, zeigt eben, wie die Zauberhand eines göttlichen Genies aus anscheinend unbedeutendem Stoffe ein unvergängliches Kunstwerk formt.

Merkwürdigerweise haben gerade die beiden Tondichter, von welchen die Entwicklung des Walzers zuerst ausging, Schubert und Weber, keine Tänze für den Ballsaal geschrieben**), und zwei „Specialisten", Lanner und Strauß blieb es vorbehalten, Das, was Jene vorgeahnt, zu vollführen. Lanner folgte mehr dem ländler-artigen Style der Schubert'schen Walzer, Strauß — vielleicht unbewußt — dem Impulse Weber's; er gab dem Walzer jenen Aufschwung, der nunmehr durch den Sohn Johann zur glänzendsten Entfaltung gelangt ist. Lanner's Walzer trug noch das locale Wienerisch österreichische Gepräge; Strauß Vater vergrößerte ihn musikalisch, der Sohn erhob ihn zur kosmopolitischen Bedeutung.

Aber nicht durch ihre Compositionen allein sind die beiden Letztgenannten die Anreger einer gesellschaftlichen Reform geworden, sondern auch zum großen Theil durch die Art und Weise,

---

*) Geisbub, Ziegenhirt.

**) Weber war 1824 in Ems bei der damaligen Kronprinzessin von Preußen, jetzigen Königin-Wittwe zum Balle geladen; dort improvisirte er Walzer, welche er später für die hohe Frau auf ihr Ersuchen niederschrieb. Das Manuscript ist jedoch verschollen.

wie sie ihren Compositionen Verbreitung gaben, durch die Stellung, welche sie gegenüber dem Publikum einnahmen und festhielten. Strauß Vater war der Erste, der die Tanzmusik aus den Räumen des Ballsaales in das Concertlocal verpflanzte; er veranstaltete in Gärten und Restaurationssälen musikalische Abendunterhaltungen, in denen nicht getanzt wurde, und die ein Publikum versammelten, welches öffentliche Bälle nie betrat. Er erweiterte sein Programm nach und nach, nahm classische Compositionen darin auf und gab dieselben mit seinem vortrefflich geschulten Orchester in mustergiltiger Weise wieder; seine Concerte im Volksgarten (in der Nähe der Kaiserburg) und in Domaier's Casino (in Hietzing, gegenüber dem kaiserlichen Lustschlosse Schönbrunn) waren der Sammelplatz des elegantesten Publikums, und haben vor dem Jahre 1848 zur geselligen Annäherung der Stände mehr beigetragen als sehr viele liberale Schriften; diese wurden meistens als Leipziger und Hamburger Contrebande eingeführt und unter einem kleinen Publikum verbreitet, die Strauß'schen Tanzweisen waren ein demokratisches Fluidum, das dem wachsamen Auge der Polizei verborgen blieb, weil diese von dem Grundsatze ausging, daß je mehr die Leute auf Tanzmusik hörten, desto weniger sich um ernste Dinge kümmerten, was in Oesterreich nicht zutraf; dort sind die Stämme am weitesten zurück, welche am wenigsten Musik treiben — aber der liebenswürdige, Walzertrunkene Wiener tanzt noch heute über alle Schwierigkeiten hinweg, — es tanzt „halt" Alles, auch die Minister mit der Verfassung!*)

Strauß Vater stand im Zenith seines Ruhmes, als in

*) Der Artikel war zur Zeit des Ministeriums Hohenwart geschrieben.

Wien die Kunde sich verbreitete, daß der älteste Sohn Johann, damals ein kaum achtzehnjähriger Jüngling, Walzer schriebe, und, dem väterlichen Willen entgegen, ebenfalls Tanzcomponist werden wollte. Mit ungläubigem Ohr hörten die Leute die Kunde, wie immer, wenn eines berühmten Mannes Sohn dieselbe Laufbahn einschlägt; doch konnten sie nicht leugnen, daß schon in den Erstlingswerken sich ein „recht achtungswerthes“ Talent zeigte. Bald gestaltete das Urtheil sich anders, und die Meinung, daß der Sohn einst über dem Vater stehen würde, gewann immer größere Verbreitung. So lange dieser noch lebte, mußte die Aufmerksamkeit eine getheilte bleiben; sein Glanz verdunkelte den Sohn, der nur mit großer Mühe Anerkennung zu erringen vermochte. Doch um so glänzender gestalteten sich später die Erfolge, als er mit gereiften Compositionen hervortrat, die eine neue Phase des — in seiner Form so beengten — Walzers zeigten.

Schon der Vater hatte dessen Rahmen erweitert, breitere Melodien, glänzendere Instrumentation, feinere Färbung eingeführt; der Sohn ging weiter, erfaßte die Vortheile, welche ihm die neuere Harmonik und Orchestration boten, mit genialem Blick, gab den Blasinstrumenten, welche bisher eine untergeordnete, mehr lärmende als musikalische Rolle spielten, eine freiere polyphone Bewegung, verstand es bei der breitesten Melodie verschärfte Rhythmik anzuwenden, und erzielte neue überraschende Effekte, die selbst den musikalischen Zuhörer interessiren, welcher dieser Gattung Musik ferner steht. Zu gleicher Zeit entfaltete er die hervorragendste Begabung als Dirigent. Wie er sein Orchester belebt und mitreißt, wird erst recht klar, wenn man dieselbe Composition, selbst von den besten Kräften, unter anderer Leitung ausführen hörte. Das Feuer, die leidenschaftlichen

Bewegungen, das scharfe Markiren auf seiner Geige, die manchem Zuhörer im ersten Momente vielleicht als Manier, als Berechnung äußerlichen Effektes erscheinen konnten, erweisen sich dann als Ausfluß einer Energie, die auch das sprödeste Material und das sprödeste Publikum bewältigt. Im Jahre 1867, zur Zeit der Weltausstellung in Paris, ging er dahin und nach London, und brachte mit der Bilse'schen Kapelle*) seine Compositionen zu Gehör. Die genannte tüchtige Kapelle war seit Jahren an die Leitung und Auffassung ihres Gründers gewöhnt; und wie erklangen dieselben Walzer, die sie ehedem schon so oft gespielt hatte, in dem Augenblick, als der Componist auf dem Dirigentenplatze stand! Das Publikum war elektrisirt, überschüttete Strauß mit Beifall — und seine Klänge beherrschten fortan die Tanzsäle von Europa!

Hier ist zu bemerken, daß er schon seit Jahren nur fremde Kapellen dirigirte. In Wien trat er in den Concerten seiner Brüder als „Mitwirkender“ hervor, wenn er seine neuesten Compositionen von ihrem Orchester ausführen ließ. Seine Stellung als Hofballdirector hat er in letzter Zeit ganz aufgegeben, um sich ausschließlich der Composition zu widmen. Als erste Frucht brachte er eine burleske Oper: „Indigo“, die in Wien mit großem Beifall, in letzterer Zeit auch in Berlin aufgeführt wurde und neben Tanzrhythmen manchen Beweis eines lyrischen Talentes bietet. Wir sind überzeugt, daß Strauß mit einem bessern Textbuche auch Bedeutenderes bieten wird; die Gattung, welche von vornherein Offenbachartige Behandlung verlangt, und auf demi-monde-Musik zugespitzt ist, kann auf die Dauer dem Publikum nicht genügen; der Dichter einer deutschen komischen

*) Bilse dirigirte die classischen Orchesterwerke.

Oper muß jetzt vor Allem auf das nationale kleinbürgerliche Leben zurückgreifen, das interessante heitere und lyrische Momente in Hülle und Fülle bietet.

Neben Johann, dem glänzendsten Träger des Namens Strauß, haben sich zwei jüngere Brüder, Joseph und Eduard, ausgezeichnet; sie errangen zwar nicht Erfolge, die mit denen des Aeltern annähernd zu vergleichen wären, aber sie fanden vielfache, wohlverdiente Anerkennung, die ihnen vielleicht in noch höherm Maße zu Theil geworden, wenn nicht das Publikum in der schweren Wahl zwischen so vielen „Strauß'n" Dem seine besten Kränze gab, der nun schon einmal die Europäische Berühmtheit genoß. Joseph, der schon vor zwei Jahren gestorben ist, galt als Componist für nicht weniger begabt, denn Johann, und stand bei den Musikern in gutem Ansehen um seiner künstlerischen Bildung willen, konnte aber als Dirigent keine durchgreifenden Erfolge erzielen. Eduard, der Jüngste, wandelt mit rüstigem Fleiße auf Strauß'scher Bahn, und erfreut sich großer Beliebtheit. Man rühmt auch seine energische Leitung.

Wenn wir ausschließlich von Strauß'schen W a l z e r n gesprochen haben und nicht auch von den vielen anderen brillanten und beliebten Compositionen, von den Quadrillen und Polkas mit welchen alle Glieder der Familie die Tänze-Litteratur bereicherten, so geschah dies mit Absicht und aus wohlerwogenen Gründen. Uns erscheint nur der Walzer als ein wahrer charakteristischer Typus; in der Quadrille erblicken wir eine conventionelle Figur, in der Polka einen veredelten czechischen Hopser, wenig graciös und aller nationalen Eigenthümlichkeit entbehrend. Allerdings hat er selbst in der spröden englischen Aristokratie Aufnahme gefunden; diese sah vor fünfzig Jahren den Untergang der Welt vor sich, als Lord Palmerston, der damals noch

Hightory und der eleganteste Dandy Londons war, den ersten Walzer tanzte; der edle Lord wurde Whig, die jetzigen Dandies tanzen Polka, die Welt steht noch!

Nach welchen Weisen wird sie wohl in fünfzig Jahren tanzen? Welche Umwandlung werden die Umgangsformen und mit ihnen der Tanz erfahren? Wird ein Zukunftstanzmusiker kommen, oder eine „Umkehr" stattfinden? Die Lösung dieser Fragen mag der „Salon" im Jahre 1920 bringen; in der Gegenwart herrscht die Dynastie Strauß fast absolut im lustigen Reiche des Tanzes.

Die Berliner Oper.

Die nachfolgenden Aufsätze sind alle in den Monaten Februar bis Mai 1872 in der „Gegenwart" erschienen, also zu einer Zeit als Frau Lucca noch im vollen Glanze ihres Ruhmes die Hofopernbühne, das Publikum und die Kritik beherrschte, als jede ihrer Improvisationen auf der Bühne als liebenswürdige oder geniale Laune betrachtet ward, und als noch Niemand zu fragen wagte, was jetzt — nachdem sie contractbrüchig geworden ist, und ganz bestimmt nicht wiederkehrt — überall proclamirt wird: daß die classische Oper durch ihren Einfluß gelitten hat. Ich erlaube mir nun, die Artikel unverändert wiederzugeben; der Leser wird entscheiden, ob meine Andeutungen von Reformen ungerechtfertigt waren, oder nicht. Es wird mir nicht einfallen zu behaupten, daß Frau Lucca **nicht** in diesem Jahre contractbrüchig ward, wenn man schon vor mehreren Jahren ihren Launen eine entschiedenere Haltung entgegensetzte, anstatt ihr jedes Zugeständniß zu gewähren; aber Niemand wird bestreiten können, daß, wenn vor Jahren ein künstlerisches Zusammenspiel, ein gutes Repertoire und nicht die Cassen-Einnahme als oberster Grundsatz der Hofopernbühne aufgestellt ward, **heute** der Abgang der Frau Lucca weniger schmerzlich empfunden würde; daß, wenn die Uebelstände, welche ich im Artikel „das Publikum der Königlichen Oper" anführe, nicht in so erschreckendem Maße sich entwickeln konnten, heute Vieles auf den Brettern wie im Zuschauer-Raume anders stände.

Die Tanzkunst und das Ballet der Königlichen Oper.

Wir lieben die Tanzkunst, daher gehen wir nicht mehr in's Ballet. Die Wenigen unserer Leser, welche vor vielen Jahren die Fanny Elßler, oder die ältere Marie Taglioni (Gräfin Gilbert des Voisins) gesehen haben, werden uns auch ohne Argumentation verstehen. Aber den Jüngeren, der Generation der „Gegenwart“, sind wir eine Erklärung unseres Ausspruches schuldig.

Die beiden genannten großen Tänzerinnen waren nicht nur außerordentliche individuelle Erscheinungen, sondern auch wahre Meisterinnen ihrer Kunst; ihre Leistungen zeugten nicht allein von den ihnen eigenthümlichen Talenten, sondern auch von vortrefflicher Schule. Die Elßler war unerreicht in plastischer Schönheit der Stellungen, in Ausdruck, Mimik und in der Originalität ihrer Tanzfiguren; wir erinnern uns noch mit Entzücken, wie sie in „Malers Traumbild“, auf einem Fuße stehend, mit dem andern im strengsten Tactmaße den Triller begleitete, den der Solo-Flötist des Orchesters ausführte. In der Taglioni paarte sich die höchste Virtuosität des Tanzes mit liebenswürdigster Anmuth, mit ätherischer Leichtigkeit und Elasticität. Solche Vorzüge sind rein individuell, daher von Andern nicht zu verlangen. Aber wohl konnte man den Beiden nachstreben

in der Sorgfalt, die sie allen Vorbedingungen des schönen Tanzes widmeten: in der genauen Rhythmik und im schönen Maße der Bewegungen, in Haltung der Arme, vorzüglich aber im Gange und in der Verbeugung; hier zeigten sie den edelsten Anstand, hier waren sie Muster — leider unbefolgte Muster!

Unsere Tänzerinnen tanzen meist vortrefflich, aber gehen, stehen, die Arme halten, und gar sich verneigen — das können sie meistens nicht. Wenn sie gehen, tänzeln sie, wenn sie stehen, sind sie immer in Verlegenheit, wohin sie die Füße stellen sollen, und bei der Verbeugung ziehen sie den einen Fuß zurück, biegen die Kniekehlen, und bilden mit den Füßen fast ein längliches Viereck. Und was die Attitüde, die Plastik, das Mimische betrifft, so muß jetzt das Endziel des Studiums wohl nicht die Grazie, nicht das Künstlerische, sondern das effectvolle Schwenken der Füße sein. Ja, fast scheint es, als ob manche unserer Tänzerinnen bei ihrem Pas nach dieser oder jener Loge statt mit den Händen mit den Fußspitzen grüßen, statt „Kußhändchen" Kußfüßchen aussenden wollten.

Woraus mag wohl ein solcher Rückschritt in der Tanzkunst zu erklären sein? Unser Hofball-Director ist ein mit Recht berühmter Choreograph, und der General-Intendant der Königlichen Schauspiele besitzt einen seltenen Scharfblick für alles Scenische, für Parade-Aufzüge *rc.* *rc.* Warum also gehen und stehen unsere Tänzerinnen so wenig graciös, und bilden ihre Füße ein längliches Viereck bei der Verbeugung? Warum haben so manche Solo-Pas einen akrobatischen Anstrich? Vielleicht ist die Richtung der Schule eine nicht ganz richtige. Wir zweifeln nicht einen Augenblick an der vortrefflichen Dressur, an aufmerksames und mühevolles Einstudiren Alles dessen, was zur Tanz-Technik gehört. Aber dem Plastischen, überhaupt all Dem,

was nicht ausschließlich zum Bewegen der Füße gehört, scheint weniger Bedeutung zugestanden zu werden.

Wir wissen recht gut, daß Grazie, Leichtigkeit, Lebhaftigkeit des Geberdenspiels, nicht gelehrt werden können, sondern zuerst aus natürlichen Anlagen hervorgehen. Aber hieraus folgt nicht, daß das Ungraciöse, das Unfeine, das rein sinnlich Wirkende befördert und entwickelt werden dürfe. Ein altbekanntes Ballet, in welchem das ganze Balletcorps am meisten beschäftigt ist, in welchem also die Schule am prägnantesten hervortritt: „Flick und Flock", mag als Beweis angeführt werden. Wir haben vor Jahren einen fremden Gast hingeführt, ein ähnlicher Anlaß brachte uns in die letzte Vorstellung. Mit großem Vergnügen bemerkten wir, daß in dem Tableau „Paris" das Balletcorps nicht mehr cancanirte wie ehedem, sondern eine „danse militaire" in deutschen Soldaten-Uniformen ausführte, daß also die Königliche Bühne die Concurrenz mit den Offenbach'schen Tanzscenen aufgegeben hat. Aber wir bemerkten auch, wie der verbannte Cancan sich zu rächen und überall in den andern Nationaltänzen hervorzudringen suchte, zwar nur leise, homöopathisch, in gewissen Gesten und Bewegungen, aber nicht schwer erkennbar. Die „polka Viennoise", welche die Damen in Linzer Häubchen und zwanzig-Centimeter-Röckchen tanzten, war in manchen ihrer Figuren doch nur eine österreichische Uebersetzung der Polka des Jardin Mabille*).

Auf unsere kritischen Bemerkungen kann das Balletcorps allerdings antworten: „Wenn's nur den Zuschauern gefällt",

*) Seit der Veröffentlichung dieses Artikels ist der Cancan von der Königlichen Hofoper wieder in seine Rechte eingesetzt worden. Das patriotische Ballet bietet eine Scene — tanzende Franzosen — welche alles in diesem Genre bisher Geleistete überbietet, und selbst die öffentlichen Locale in Schatten stellt.

und wir erkennen von vornherein die Richtigkeit an. Zu unserer Entschuldigung sei hier gesagt, daß wir uns die Bemerkungen gar nicht erlaubten, wenn uns jener Tanzstyl in Commissionsräthlichen, und nicht auf der Königlichen Bühne begegnet wäre. Dort darf man nichts anderes suchen; aber die Königliche Oper ist, wie uns dünkt, ein Kunst-Institut, und hier dürfen wir wohl behaupten: der gute Geschmack muß auch in der Tanzkunst als erstes Gesetz vorwalten.

Das Ballet der Königlichen Oper hat merkwürdige historische Traditionen wie vielleicht kein anderes, und von denen auf eine ganz andere Entwicklung zu schließen wäre. Hier gründete Fanny Elßler ihren Weltruf: Sie kam, 22 Jahre alt, von Wien, wo der alte, geniale, charakterlose F. v. Gentz, in der Anbetung, die er der schönen und ebenso herzensguten Tänzerin weihte, Entschädigung gesucht hatte für die Demüthigungen, die er trotz aller Ehrenbezeugungen auswärtiger Mächte, von dem alten Kaiser Franz erdulden mußte, der den „unmoralischen" Hofrath, den „Schuldenmacher" nie leiden mochte. Die edle Rahel von Varnhagen interessirte sich in hohem Grade für die junge Künstlerin, wohl aus Freundschaft für Gentz, dessen geistreiche, blasirte Tiraden über die elenden politischen Zustände, deren eifrigster Mit-Gründer und Verfechter er gewesen, sie in ihrem idealistischen Glauben für baare liberale Münze nahm; sie warb förmlich in der Kritik und in der Gesellschaft für Fanny Elßler, und in Berlin zuerst war deren hohe künstlerische Bedeutung erkannt, gepriesen, und aller Welt verkündigt. —

Wenige Jahre darauf feierte Marie Taglioni d. A. auf der hiesigen Hofbühne in der „Bajadere" jene großartigsten Triumphe, deren sie sich noch lange nachher in ihrer casa d'oro an Venedigs canale grande mit Freude und Genugthuung erinnerte,

weil man vor Allem „ihre Decenz“ so sehr gerühmt hatte. Und von den Brettern der Berliner Hofbühne trat vor wenigen Jahren die ihres Namens nicht unwürdige Marie Taglioni d. J. in den Fürstenstand.

Vergebens sucht man die Spuren dieser Tanzfeen in den jetzigen verschiedenen Pas unserer Hofbühne, und auch der Leser, der die Taglioni und Elßler nicht gesehen hat, wird jetzt begreifen, warum wir aus Liebe zur Tanzkunst nicht in's Ballet gehen.

Fromme Wünsche für unsere Hof-Opernbühne.

L'art (nicht l'or!) est une chimère sachons nous en passer.

Berlioz

in „à travers chants" im Artikel „les appointements des chanteurs."

Seit ich lesen gelernt habe, erinnere ich mich nicht eines Jahres, in welchem nicht Artikel über die Nothwendigkeit einer Reform der Opern-Theater, über unbezeichenbare Forderungen der Sänger, über den Verfall der Gesangskunst erschienen wären, und in welchem nicht Coulissen-Geschichten und Intriguen berichtet wurden, denen gegenüber die Wendungen des Grafen Benedetti in seiner „mission en Prusse" unschuldig sind wie die Jungfernrede des Herrn v. Kusserow der (wie er selbst erklärte) sie nicht hielt, weil er keine Zeit gehabt hatte, sie auswendig zu lernen.

In der guten alten anteparlamentarischen Zeit, wo noch die Politik mit weniger Kunst, und auch die Kunst mit etwas weniger Politik getrieben wurde, gab es fast keine wichtigeren Ereignisse, als die auf und hinter der Bühne; der Krieg zweier Primadonnen beschäftigte die Lesewelt mehr, als heute die Alabama-Frage. Seither hat sich so Vieles, fast Alles geändert: Systeme, Regierungen, Staaten, Throne werden gestürzt, Reiche wurden gegründet, die großartigsten Umwandlungen durchgeführt; aber die Sänger und Sängerinnen sind sich gleich geblieben. Und was Horaz vor 1900 Jahren in seiner Satire „Omnibus

hoc est vitium cantoribus etc." geschrieben hat, gilt noch heute; es sind nur einige neue vitia hinzugekommen, welche dem Heiden noch unbekannt waren.

Als vor zwanzig Jahren die Wagner'schen Bücher und Aufsätze erschienen und allgemeine Bewegung erregten, da erwarteten selbst die Gegner seiner Kunstprincipien heilsame Wirkung seiner Bemerkungen über das Theater. „Jetzt, wo ein Deutscher Ton- und Textdichter für deutsches Kunstleben kühn in die Schranken tritt, werden auch die deutschen Sänger, besonders die, welche seine Opern singen, ihre Mission „für's Volk" begreifen, und etwas volksthümlichere Forderungen stellen." Aber welche Illusion! Die Wagner'schen Evas, Elsas, die Tannhäuser und Tristane sind nicht um ein Haar „volksthümlicher" als die Meyerbeer'schen Selicas, Valentinen, Raouls und Vascos; und binnen zwei Jahren werden eine Primadonna oder ein Tenorist die nur 20,000 Thaler Gage und 500 Thlr. Spielhonorar erhalten und nicht alle drei Monate ihre Forderungen erhöhen, an den Tagen, wo sie nicht singen, für hohes Eintrittsgeld als Merkwürdigkeit gezeigt werden, zum Besten der Wittwen- und Waisencassen des Orchesters, dessen bestbezahlte Mitglieder mit Mühe das Schulgeld erübrigen. Wohin soll es mit der Kunst und mit den Bühnen kommen, wenn diese von den Launen jeder Sängerin abhängen, die heute eine Rolle übernehmen, morgen zurückweisen, und die, wenn das Publikum eines Abends ihnen nicht genug enthusiastischen Beifall zu klatschen schien, am andern Tage ihre Entlassung einreichen? Was soll aus den Kunstanstalten werden, wenn alle Jahre die Besserung der Opernverhältnisse gepredigt wird, während diese alle sechs Monate sich verschlechtern?

Wenn wir, um diese Fragen zu beantworten, auf die Grund-

ursachen zurückgehen, so müssen wir vor Allem die Sänger und Sängerinnen in Schutz nehmen gegen ungerechte Vorwürfe: nicht sie tragen die Schuld der zerfahrenen Zustände, sondern das Publikum, die Kritik und in letzter und oberster Reihe die Intendanzen. So wie es keinen Absolutismus gab, der so groß war wie der Servilismus der Schranzen, so auch hat noch keine Ungemessenheit der Sänger existirt, die nicht überboten wurde von dem Hyperenthusiasmus der Partheigänger, von der Nachsicht der Kritik, von der Nachgiebigkeit der Intendanzen. Die armen Sänger und Sängerinnen sind, wenn sie ihre Carrière beginnen, ganz erfüllt von rein künstlerischen Gefühlen, kennen kein höheres Ziel, als Erfüllung ihrer Mission; Schmuck, Baronskronen, Equipagen ꝛc. sind ihnen Lappalien, die Kunst ist Hauptsache; aber nach und nach werden sie vom Publikum verhätschelt, von der Kritik verwöhnt, von den Intendanzen in allen ihren — Eigenthümlichkeiten bestärkt.

Mag eine Sängerin behufs ihrer Effecte eine Rolle umgestalten, wie es ihr beliebt, eine classische duftig-poetische Parthie in's Soubrettenfach herabziehen, ein brillantes Zerrbild liefern — das Publikum klatscht, die Kritik preist, die Intendanz zählt die Einnahme. Jede Opposition wird vom Publikum als eine hämische Intrigue verschrieen, jede Unart wird von der Kritik vertheidigt, im Nothfalle greift selbst die Intendanz zur Feder! Als einmal der Frau Lucca in einer Mozart'schen Oper eine willkürliche Tempo-Veränderung beliebte, um die ihr eigenthümliche liebenswürdige, den Effect nie verfehlende Koketterie anzubringen, der Kapellmeister aber die Veränderung nicht gelten ließ, sondern im selben Tempo den Tact weiter schlug, wodurch freilich der eben beabsichtigte Effect verloren ging, da nahm die Kritik Parthei für die Sängerin, sprach von

Privatangelegenheiten und kanzelte den Kapellmeister ganz gehörig herunter. Niemand nahm sich die Mühe, die betreffende Stelle in Mozart zu prüfen, und sich zu überzeugen, daß jenes Ritardando nicht blos dem Charakter der Arie ganz widersprach*), sondern auch bei der selbstständigen Begleitung im Orchester, bei welcher ein Instrument fast soloartig mitwirkt, sich äußerst schwierig, wo nicht unausführbar erweist. Wenn das von einer über jeden Verdacht auch nur der Beeinflussung erhabenen Kritik geschieht, aus bloßem Wohlwollen und aus Rücksicht für den Liebling des Publikums, was soll man von diesem erwarten, das seine Kunstanschauungen aus den Kritiken schöpft?

Als dieselbe Dame — nach mehrmaligem plötzlichen Absagen — eines Abends von einem Theile des gereizten Publikums in unangenehmer Weise empfangen ward, trat der General-Intendant der Königl. Schauspiele als Schriftsteller an den Anschlagsäulen auf, und veröffentlichte unter dem Theaterzettel eine Ansprache an das Publikum, in welcher er die Ecke des Opernhauses bezeichnete, aus welcher die Aeußerungen des Mißfallens gekommen waren, und das Publikum bat, der Künstlerin den Beruf nicht zu erschweren. Wenn ein Königlicher General-Intendant, der überall als durchweg ehrenhaft und wohlwollend anerkannt wird, sich zu dergleichen Zugeständnissen herbeiläßt, wie sollen da die Ansprüche nicht täglich wachsen?

Als die von uns sehr hochgeschätzte Artôt vor einigen Jahren bei ihrem Gastspiele die „Traviata" von Verdi auf die Hofbühne brachte — eine Oper, in welcher die Gemeinheit der Musik nur von der des Textes erreicht wird, — ließ sich keine

*) Das Wort „ja", sechs Mal wiederholt in einer lustigen Arie, ist doch wahrhaftig nicht jedesmal langsamer auszusprechen!

Stimme weder in den leitenden, noch in den beurtheilenden, noch in den zahlenden Kreisen vernehmen, welche darauf hinwies, daß, wenn schon auf der wegen ihrer classischen Traditionen hochberühmten Königlichen Hofbühne die Einen italienisch, die Andern deutsch, die Dritten kauderwälsch singen sollten, man doch wenigstens eine Oper wählen müßte, deren Bedeutung als Kunstwerk einige Entschädigung böte für dergleichen Unsinn und Profanation, und nicht ein so niedriges Product wie jene „Traviata“.

Wenn nun solch' Unbegreifliches auf der ersten deutschen Hofbühne vorkommen kann, so darf man sich nicht wundern, daß zuletzt abnorme Zustände entstehen, daß eine Sängerin Forderungen stellt, welche auch die glänzendsten Coulissentraditionen in den Schatten stellen, daß eine andere von der Bühne, die einst als Musteranstalt der „Decenz“ und des guten Tones galt, eine Art von Strafpredigt an das Publikum hält.

Sollte Rousseau wirklich Recht gehabt haben, als er das furchtbare Wort sprach: Le théâtre purge les passions, qu'on n'a pas, et fomente celles qu'on a —? Wir wollen diese allgemeine Frage vielleicht einmal später erörtern, jetzt nur die in Betracht ziehen: was ist zu thun? oder vielmehr, was wäre zu thun?

Die Oberleitung einer großen Hof-Opernbühne hat die Alternative zwischen zwei Haupt-Grundsätzen:

Sie repräsentirt die Kunst in all ihren Zweigen, oder sie will Geld machen; sie stellt sich die Aufgabe, den Geschmack des Publikums zu leiten, oder ihm zu folgen. Im ersten Falle wird sie den von ihr gewählten Weg nach den höchsten Zielen unerschütterlich wandeln, im andern Falle sich von den Tageseindrücken bestimmen lassen. Im ersten Falle wird sie ihre Hauptpflege der großen classischen Oper widmen, sie mit allen zu Ge-

bote stehenden Mitteln ausstatten, auf gründliches Studium und Verständniß aller Einzelheiten dringen, selbst die Nebenrollen auf's Beste zu besetzen trachten, um ein vollendetes Zusammenspiel zu erzwecken und als Muster=Kunstanstalt zu wirken; im andern wird sie vor Allem den Opern Aufmerksamkeit widmen, die das Haus füllen. Im ersten Falle wird sie den „Fidelio“ von Beethoven mit den ersten Kräften aufführen, selbst auf die Gefahr hin, daß sie den ersten Künstlern große Spielhonorare für verhältnißmäßig kleine Parthieen zahlt, im zweiten Falle wird sie den „Fidelio“ als Lückenbüßer vorführen, und — wie das bis jetzt an der Hofbühne gang und gäbe ist — ein Ballet darauf folgen lassen. Im ersten Falle wird sie versuchen, Rossinis Meisteroper „Tell“ selbst mit großen Opfern vorzuführen, im zweiten wird sie finden, daß irgend eine französische Spieloper sich viel leichter einstudiren läßt und ergiebigere Einnahmen sichert. Im ersten Falle wird sie den harten Kampf mit dem Tagesgeschmacke aufnehmen und riskiren müssen, daß eine Zeit lang das Opernhaus weniger besucht werde, bis das Publikum wieder ein künstlerisches Zusammenspiel würdigen und die Virtuosenleistungen nach ihrem Werthe schätzen lernt; im zweiten Falle unternimmt sie kein Wagestück, ist dem Publikum gefällig, und füllt die Casse. Im ersten Falle wird sie einen künstlerischen, aber in den Augen sehr vieler Leute unpraktischen Weg einschlagen, im zweiten einen gerade nicht grundsätzlich unkünstlerischen, aber vor Allem „praktischen“. Sonderbarer Weise läßt sich bei genauerer Prüfung darlegen, daß der praktische Weg nicht weniger Gefahren und Nachtheile bietet, als der andere. Eine g r o ß e Hofbühne, die entschieden auf der Bahn der Kunst wandelte, würde allerdings z u e r s t die großen Opfer bringen müssen, die alle wahrhaft großen Unternehmungen (wenn sie nicht

in's Börsenfach schlagen) unbedingt verlangen; sie würde einen Kampf nach zwei Seiten hin zu bestehen haben: mit dem Publikum, das sich in seinen gewohnten Amüsements nicht stören lassen will, und mit sehr vielen Sängern, von denen nicht zu erwarten ist, daß sie Etwas von ihrer „Individualität" aufgeben, um sich einem großen Ganzen beizuordnen (geschweige denn unterzuordnen). Sie müßte vielleicht die harte Probe durchführen, daß sie ihre Künstler heranbilde, oder solche beriefe, die noch nicht zu den sehr Berühmten gehören. Noch gar manche andere nicht gering anzuschlagende Schwierigkeiten würde sie zu bewältigen haben. Aber wenn sie einmal mit ihren Principien nach oben und unten durchgedrungen ist, dann wird sie in der großen Residenz Deutschlands wohl ein zahlreiches Publikum finden, — und wo dieses sich einfindet, da sind auch die „berühmten" Sängerinnen und Sänger nicht weit, welche sich den künstlerischen Anforderungen unterwerfen, wenn sie dabei nur sicher sind, Beifall zu erringen. Sie werden auch als Mitglieder einer Hofbühne, die des Rufes einer wahren Kunstanstalt genießt, mehr Bedenken hegen sich durch gewisse Manöver der Kunstwelt gegenüber zu compromittiren, als sie bei den jetzigen Zuständen hegen, wo sie an sonderbarsten Gebaren einander überbieten, und doch eigentlich nur im Comparativ und Superlativ das thun, an dessen Positiv das Publikum von ihnen schon seit Jahren gewöhnt sein muß.

Wir glauben also, daß eine große Hofbühne auf einem Wege, auf welchem die Kunstprincipien wenigstens als die Hauptweiser aufgestellt sind, zu einem gedeihlichen Ziele gelangen könnte, allerdings nur mit großen Opfern, großer Ausdauer und Energie.

Aber — wohin hat denn der bisher eingeschlagene prak-

tische Weg geführt? Sind alle die Zugeständnisse, welche den Lieblingen des Publikums gewährt wurden, alle die selbstverleugnenden Opfer an Autorität, welche die Oberleitung gebracht hat, wenigstens den Interessen des Theaters dauernd förderlich gewesen?

Steigen nicht die Honorarforderungen der Sänger in einem Maße, daß der Berliner Magistrat bald eine Opernsteuer erheben lassen muß, oder die Regierung vom Reichstage Dotationen für die ersten Mitglieder der Bühne fordern dürfte, wie für die Heldenführer der Armee? Und wenn die Geldforderungen bewilligt sind, kommen dann nicht noch die sogenannten künstlerischen, deren Wesen ein großer Musiker und edler Mensch, der nie eine Zeile für die Oeffentlichkeit schrieb — Mendelssohn — vor vielen Jahren viel besser geschildert hat, als wir es vermögen.*)

Gleicht die Entwicklung der Zustände nicht schon fast der eines Privat-Stadttheaters, wo der Director Alles thun muß, um die beliebte Primadonna, und durch sie das Publikum, bei guter Laune zu erhalten — damit seine Casse sich fülle? Und können wir nicht mit vollem Fug und Recht behaupten, daß ohne eine durchgreifende energische Reform die verschiedenen Scenen, welche dem Publikum der deutschen Kaiserstadt vorgespielt worden sind, alle Jahre neu einstudirt, viel-

*) „Mir ist immer, als müßten unsere Landsleute es entweder von Herzen recht gut mit der Musik meinen, oder es wäre eben jene abscheuliche, dumme, und noch dazu affectirte Kälte in ihnen, während so eine italienische Kehle daher singt, was sie kann, wie ihr der Schnabel gewachsen ist, allenfalls um des Geldes willen; aber doch nicht um des Geldes und der Aesthetik, und des Bewußtseins, und der Recensionen, und der richtigen Schule, und 27,000 anderer Gründe willen, die alle mit der inneren Natur nicht aufrichtig zusammenhängen."
(Brief an Fr. Frege, aus London 31. August 1846.)

leicht mit veränderten Costümen und Decorationen, wieder zur Aufführung kommen werden, daß die neuen Sängerinnen ganz in die Fußtapfen ihrer Vorgängerinnen treten werden, sobald sie auf dem anfangs schwankenden Podium fest stehen können?

Wir vermögen nicht alle die maßgebenden Rücksichten, welche solche Zustände einreißen ließen, zu erkennen oder zu erwägen, und haben daher auch für unsere Besprechung die Aufschrift „fromme Wünsche" und das Motto von Berlioz erwählt; aber wir behaupten, daß selbst bei sehr weitgehenden Rücksichten manchem dieser Zustände Einhalt geboten werden muß, wenn sie nicht zur Auflösung führen sollen, und daß bei einem Kampfe der Oberleitung für die Interessen der Kunst die gesammte Kritik und zuletzt auch das Publikum auf ihrer Seite stehen würden.

Zum Schlusse erlauben wir uns einige Worte an den geneigten Leser über unsere Richtung und unsere Zwecke. Wir werden alle wahre Kunstbestrebungen anerkennen, selbst wo sie mit unsern Ueberzeugungen nicht zusammentreffen, wir werden selbst gegebene Verhältnisse berücksichtigen, soweit diese nicht der gedeihlichen Entwicklung entgegenstehen; wir werden aber künstlich Hinaufgeschraubtes, Unhaltbares, Hohles, Uebertünchtes beim richtigen Namen nennen, wo immer wir es finden. Nun ist es aber schwerer, gegen Sänger und Theater zu schreiben, als gegen den Fürsten Bismarck. Dieser hat zwar die Ideen von der Führung Deutschlands durch Preußen verwirklicht, den Norddeutschen Bund und die Allianzen mit Süddeutschland geschaffen, durch welche im Kriege mit Frankreich die Nation zur bisher nur geträumten Einheit gelangte. Und er ist — was wir auf unserem atomistischen Standpunkte mit zu dem Höchsten rechnen —

nach jedem neuen Erfolg milder und nachgiebiger vor die Vertreter der Nation getreten. Aber er beansprucht doch keine Unfehlbarkeit; und unter denen, die seine Ideen und Anordnungen ausführen, giebt es bedeutende Männer, die auch Andersmeinende gelten lassen und nicht jede Verständigung und Aufklärung abweisen. Beim Theater hingegen ist Alles unfehlbar, die ersten Sänger, die ersten Tänzer, u. s. w.; und nun gar die Weisheit der Kanzlei! die steht noch über der Unfehlbarkeit, sie trohnt in den Wolken, wenn's auch nur gemalte sind!

Unsere Aufgabe ist eine um so schwierigere, da wir keiner Coterie angehören, vor der Hand nur auf die Zustimmung Weniger, ganz Unbefangener rechnen können, und gewärtig sein müssen, daß selbst Manche, die uns im Geheimen Recht geben, dies öffentlich nicht eingestehen, weil sie vorfühlen, daß wir bei nächster Gelegenheit auch die hohlen Rüstungen in ihrem Lager nicht für Heldenleiber anerkennen werden. Wir fürchten nicht, uns zwischen zwei Stühlen auf die Erde zu setzen, da wir auf unseren Füßen ganz fest stehen können; mit der Zeit wird das Publikum selbst entscheiden, welche Zwecke wir anstreben.

Die deutsche komische Oper in Berlin.

Berlin, die geistreichste Stadt Deutschlands, in welcher Meyerbeer geboren ward, Mendelssohn seine ganze musikalische Bildung erlangte und seinen „Sommernachtstraum“ componirte, — Berlin, die Pflanzstätte des „Kladderadatsch“, der „Wespen“, der Glasbrenner'schen Satire, hat kein erträgliches Textbuch einer komischen Oper und keine komische Oper erzeugt. Unter all' den genialen Possendichtern, den Erfindern des „höheren Blödsinns“ hat Keiner es unternommen, gewöhnlichen Menschenverstand in heitere Verse zu kleiden, unter den vielen talentvollen Componisten, welche den „höheren Blödsinn“ musikalisch illustrirten, hat Keiner eine Oper componirt, welche auch die wohlwollendste Kritik dem Publikum warm empfehlen durfte. Um diese seltsame Erscheinung einigermaßen zu erklären, muß man zuvörderst einige allgemeine Fragen erörtern: Haben wir Deutschen komische Musteropern? Und haben wir Deutschen Textdichter für eine komische Oper?

Die Antwort auf die erste Frage lautet unbedingt verneinend. Während die deutsche Instrumentalmusik unzählige humoristische, phantastische, geistreiche Compositionen aufweist, Haydn'sche Menuette und Rondos voll sprudelnder Heiterkeit,

Beethoven'sche lustige durchgearbeitete Sätze voll dramatischen Lebens, Mendelssohn'sche und Schumann'sche Elfenreigen und Traumesgaukeleien voll geistreicher Wendungen; während jeder neuere namhafte Componist irgend ein lustiges wirkungsvolles Phantasiestückchen geliefert hat, sucht man vergebens nach einer deutschen komischen Oper, die nach dem Texte und nach dem Style der Musik national deutsch zu nennen wäre, in dem Sinne, wie man „il matrimonio segreto", „il barbiere di Seviglia", „elisir d'amore", „Don Pasquale" national italienisch, oder „Maurer und Schlosser", „Weiße Dame", „Johann von Paris" national französisch nennen kann. Eine derartige deutsche Oper existirt nicht, ja sie hat eigentlich seit dem Dittersdorf'schen (und Hiller'schen) Singspiele gar nicht existirt. In Mozart's „Entführung" sind die komischen Theile von unverwüstlicher Schönheit, dagegen gehören die ernsteren mit sehr wenigen Ausnahmen zu den schwächeren des göttlichen Wolfgang; in der „Zauberflöte" hält, wie in den Shakespeare'schen Dramen, das Komische gleichen Schritt mit dem Erhabensten, und „Figaros Hochzeit" — wir behaupten das auf die Gefahr hin, verketzert zu werden — ist keine eigentlich deutsche Oper: sie ist im italienischen Style ihrer Zeit geschrieben, allerdings von dem größten deutschen Operncomponisten. Wer die italienischen Opern jener Zeit prüft, der findet, daß der Unterschied zwischen ihnen und „Figaros Hochzeit" vor Allem im geistigen Inhalte, nicht in der Form besteht. Nicolai's „lustige Weiber" sind die vortreffliche Arbeit eines Eklektikers, Flotow's „Stradella" und „Martha" sind sehr geschickte Nachahmungen des besseren französischen Styles, mit einigen deutsch-sentimentalen Zuthaten. Wagner's „Meistersinger" können hier nicht in Betracht gezogen werden, weil diese Oper bei ihren außerordentlichen Schönheiten

Anforderungen an die Sänger und an Chöre stellt, denen nur die ersten Hofbühnen zu genügen vermögen. Nebenbei wollen wir auch bemerken, daß eine Oper, die trotz aller Abkürzungen noch immer vier Stunden dauert, dem Publikum kleinerer Städte eine zu große Kraftanstrengung auferlegt.

Um eine komische Oper im deutsch-nationalen Styl zu finden, muß man bis zu Dittersdorf's leider halbvergessenem „Doctor und Apotheker“ und Lortzing's Operetten zurückgreifen. Wir halten die erstgenannte für so lebenskräftig, daß sie bei guter Aufführung noch heute „volle Häuser machen“ würde; der Text bietet ein heiteres Bild des kleinbürgerlichen Lebens im verflossenen Jahrhundert und die Musik ist von unvergänglicher Frische. Die Lortzing'schen Singspiele sind leider fast überall vom Theaterzettel verschwunden und wir gestehen mit schwerem Herzen, daß sie, zwischen vergangener und neuer Entwicklung eine schwache Mitte haltend, kaum noch lebensfähig sind. Vielleicht war Keiner mehr berufen, eine deutsche komische Oper zu schreiben, als Lortzing; aber die jammervollen Verhältnisse hinderten ihn, sich emporzuschwingen, und die patentirten Kapellmeister, anstatt ihn aufzumuntern, blickten vornehm und abweisend auf ihn herab, obwohl die meisten nicht im Stande waren, zehn Tacte solcher Musik zu schreiben, wie sie im „Waffenschmied“ und im „Czaar und Zimmermann“ aus jeder Seite hervorsprudelt.

Das Gebiet der deutschen komischen Oper liegt jetzt vollkommen brach; einige Componisten haben vereinzelte Versuche angestellt (wir erinnern uns einer Oper von Schmidt, die „Weiber von Weinsberg“, die sehr Beachtenswerthes enthielt), aber sie nicht wiederholt, weil der Deutsche nicht wie der Franzose und Italiener es über sich gewinnen kann, zehnmal Ober-

flächliches oder Unbedeutendes zu schreiben, bis ihm das elfte Mal ein Wurf gelingt, und weil ihm auch die Theilnahme des Publikums nicht aufmunternd entgegenkommt; andere Componisten haben den practischeren Weg eingeschlagen, Offenbach'schen Caffeesatz nachzubrühen, für Leute, welchen „Familien-Caffee" mit Fusel versetzt noch ein angenehmes Getränke dünkt; in Wien wird in phantastisch-orientalischem oder griechischem Costüm gejodelt, es werden Walzer gesungen, es wird „Geld damit gemacht"; aber eine deutsche komische Oper, die sich dauernd behauptete und Verbreitung fand, ist nicht componirt worden, und allüberall, auf allen deutschen Bühnen herrscht die Offenbach'sche Muse; ihre besseren Erzeugnisse, welche angenehme, selbst reizende Melodien, auf anständigen Texte componirt, bieten, wie „Fortunio's Lied", oder „die Verlobung bei der Laterne" (ein kleines Meisterstück!) munden jedoch dem Theatergaumen nicht mehr; nur die „großen" Werke des Kölnischen Vertreters der möglichst wenig angezogenen französischen Civilisation üben Anziehungskraft aus: „Die schöne Helena", „Blaubart", „Großherzogin von Gerolstein", „Prinzessin von Trapezunt", „Pariser Leben" &c. — Stimulantia in Text und Musik, der witzig gepriesene Ehebruch, bei welchem der betrogene Ehemann als der schuldigere und jedenfalls lächerlichere Theil erscheint, die Frechheit, die allein sich witzig beweist, die Niedertracht, die allein Lebenslust zeigt, neben den langweiligen, anständigen Leuten — diese allein beherrschen jetzt in Offenbach'schen Opern die Bretter, die glücklicherweise nicht immer „die Welt bedeuten". Goethe's derbes Wort über Neumann's Schauspiele ist noch heute zutreffend: „Seitdem Thalia und Melpomene durch Vermittlung einer französischen Kupplerin Unzucht treibt mit dem Nonsens, hat sich dieses Geschlecht vermehrt wie die Frösche!"

Es wäre eine merkwürdige Erscheinung, ja eine Schmach, wenn solche Zustände nicht beseitigt werden könnten, wenn deutsche Dichter und Componisten unfähig sein sollten, eine gute komische Oper zu schaffen, wenn das deutsche Theaterpublikum, und nun gar das der Kaiserstadt, wirklich so weit herabgesunken wäre, daß es nur noch an dem schlimmsten haut-goût Geschmack fände! Nein und abermals nein! dem ist nicht so! Der Kampf gegen solche Zustände ist kein unsicherer, der Sieg wäre kein zweifelhafter! Allerdings müssen Versuche angestellt und wiederholt werden, bis „der große Wurf gelingt“, allerdings darf nicht die Zwittergattung der „Spieloper“ im französischen Sinne angestrebt werden, sondern nur eine deutsche komische Singoper, allerdings dürfen die berühmten Dichter und Componisten Deutschlands solches Streben nicht unter ihrer Würde halten, dürfen sogar nicht verschmähen, von den Italienern, von ihrem „matrimonio segreto“, „Don Pasquale“, „elisir d'amore“ zu lernen, wie aus unscheinbarstem Stoffe kleiner Verhältnisse und im engsten Rahmen ein vortreffliches Genrebild geschaffen werden kann; allerdings muß auch die Kritik mithelfen, darf sich nicht unthätig verhalten und sich mit der bequemen Ausflucht rechtfertigen: „Alles Reden und Schreiben hilft ja doch nichts, das Publikum will nichts Anderes!“ Das große Publikum will überhaupt nie! Hat es etwa den Krieg im Jahre 1866 oder den von 1870 gewollt?! Es hat heldenmäßig mitgefochten, sobald sein Wille gelenkt wurde, sobald der Krieg entbrannt war.

Und wie im politischen Leben, so ist's auch in der Kunst! Das Gemeine wird immer seine Anhänger und Anpreiser finden, die sich jedem ihnen Unbequemen widersetzen*) und beweisen,

*) Kotzebue schrieb am 15. October 1815 (nach dem Freiheitskriege!) an den Hofintendanten Grafen Brühl: „Sobald ein Schauspiel den Geist mehr be-

daß das, was *sie* anstreben, das einzig Richtige sei! Aber wir behaupten, der Zeitpunkt, die Gemeinheit in der Kunst zu bekämpfen, ist jetzt ein günstiger, wenn nur der rechte Wille, Muth und Ausdauer sich vereinen!

Die deutsche komische Oper könnte einen raschen höheren und vom Erfolge begünstigten Aufschwung nehmen, wenn die Hofbühnen ihr einige Aufmerksamkeit angedeihen ließen, und allenfalls damit begännen, daß sie die älteren guten deutschen Operetten, sorgfältig einstudirt, als Lückenbüßer vor den Ballets aufführten. Sie können ein solches Probestück eher unternehmen, als die Privattheaterdirectoren, denen jede komische Oper ohne Offenbach'sche Ingredienzien sofort das Schreckbild eines leeren Hauses hervorzaubert. Wie wär's, wenn unsere Königliche Hofbühne einmal Dittersdorf's „Doctor und Apotheker" in der oben angedeuteten Weise vorführte? Oder — was noch viel entschiedener wirkte — wenn sie einige namhafte Dichter mit der Dichtung eines Textes beauftragte, dessen Stoff dem deutschen Leben entnommen sein müßte, und dann die neuen Componisten mit der Tondichtung betraute? Es wäre für Brahms, Gernsheim, Bruch eine ebenso ehrende wie lohnende Aufgabe

---

schäftigt als die Einbildungskraft, so wird es nimmermehr ein großes Publikum für sich haben. Das Publikum nach und nach *erziehen*, hieße also mit anderen Worten: bewirken (sic!) daß es die Vergnügungen der Einbildungskraft denen des Geistes *unterordnete*, und das kann selbst Gott nicht, wie er einmal die Menschen geschaffen hat." Dann sagt er: „Sie werden vielleicht sagen, eben auf die höhere Stufe der Bildung muß das Theater nach und nach führen. Das hieße ja den Zweck zum Mittel machen!" Nach diesen Auseinandersetzungen empfiehlt sich Kotzebue als Director für ein zweites Theater „mit einem guten Gehalt und einer Art von Titel". „Sie würden mich sehr gut brauchen können." So schrieb der Dichter von „Menschenhaß und Reue", der Kais. Russ. Etatsrath! Und da soll man irgend einen „Commissionsrath" tadeln, der auf seiner Bühne nur Zotenstücke aufführen läßt!

dem Publikum eine gute deutsche komische Oper zu bieten und ihm zu beweisen, daß es seine geistige Nahrung nicht bei französischen Garköchen zu suchen brauchte. Und es wäre ein hohes Verdienst der Hofbühne, wenn sie durch ihre Initiative diesem Ziele den Weg bahnte. Deutscher Wille, deutscher Muth und deutsche Ausdauer haben französischen Uebermuth und französische Großthuerei in den Staub geworfen; uns dünkt, daß es deutschen Dichtern und Musikern nicht unmöglich sein würde, über französische Cancan-Texte und Cancan-Musik den Sieg zu erringen.

Das Publikum der Königlichen Oper.

„Die Kritik soll vermittelnd wirken zwischen Publikum und Künstlern". Dieser Satz ist nur so lange richtig, als eine Vermittlung im künstlerischen Sinne möglich ist, d. h. so lange bei dem Publikum und bei den Künstlern die edlere Geschmacksrichtung vorherrscht, so lange Diese zu gefallen trachten, aber die höheren Rücksichten und Pflichten nicht außer Acht lassen, den wechselnden Tageslaunen der geputzten Menge keine weit gehenden Zugeständnisse entgegen bringen, so lange andrerseits das Publikum zwar vor Allem angenehm angeregt, unterhalten sein will, aber nicht den feineren Sinn für das Gute verliert, das Edlere erkennt und anerkennt und das Gemeinere abweist. Bei solchem Verhältnisse soll die Kritik vermittelnd wirken und selbst dort, wo sie Tadel ausspricht, deutlich die Absicht zeigen, daß sie nur Irrthümer berichtigen, ästhetische Fingerzeige bieten, Einzelnes darlegen und erklären will zur Verständigung über das Ganze. Wenn aber der Gegensatz der Regeln der Kunst und des guten Geschmacks, ja selbst des guten gesellschaftlichen Tones, zu der herrschenden Geschmacksrichtung sich als ein unvermittelbarer erweist, wenn die feinere Bildung und ihre milden Ansprüche immer scheuer zurückweichen vor dem tosenden Drängen der Vergnügungssucht und der Ostentation, wenn

schlechter Ton, plumper Luxus und die Concessionen an deren Forderungen sich gegenseitig überbieten; wenn solche Zustände, wie sie an unserer Hofopernbühne seit den letzten Jahren sich zeigen, anstatt bekämpft zu werden, durch Duldung und Zugeständnisse Beförderung quasi Aufmunterung finden, wenn selbst die Oberleitung, in hoher, unabhängiger Stellung dem hin- und herschiebenden Tagesgetriebe entrückt, anstatt dieses zu ignoriren, ihm Berücksichtigung schenkt und die Casseneinnahme als maßgebendes Kriterium gelten läßt: dann kann, dann darf die Kritik nicht zu vermiteln suchen; dann ist ihr die Aufgabe zugewiesen, vor Allem das Scheingold vom echten Metalle zu scheiden, das Ergebniß dieser Scheidung mit Entschiedenheit darzulegen, auf die einzelnen gefährlichen Schäden hinzuweisen, die beseitigt werden müssen, damit eine Besserung des Ganzen angestrebt werden könne. Mit schönen Worten und Umschreibungen ist nichts zu erreichen. Das Stichwort „gegebene Verhältnisse" verfliegt in blauen Dunst, wenn man die Zustände genau betrachtet und dabei prüft, welche Verhältnisse sich als „gegebene", d. h. aus dem ganzen gesellschaftlichen und geistigen Leben organisch entwickelte, darstellen, und dagegen welche Verhältnisse unwiderleglich als solche erwiesen werden können, die zufällig entstanden, mit anderen Strömungen aufgetaucht sind, und — aus Scheu vor energischer Handhabung der Leitung oder aus Motiven, die von der Kunstpraxis weitab liegen — so lange geduldet und unbeseitigt blieben, bis sie sich zuletzt als scheinbar nicht zu beseitigende einnisten konnten.

Blicken wir einmal auf die Königliche Oper zurück, wie sie vor zehn Jahren war, auf die damaligen Beziehungen zwischen Künstlern und Publikum. In jener Zeit wirkten die Damen Jachmann-Wagner, Köster, Tuczeck, die Herren Mantius und

Krause als erste Größen. Diese vortrefflichen Künstler waren nach jahrelanger, schöner, ersprießlicher Thätigkeit an den Punkt gelangt, wo ihre physischen Mittel nicht immer ausreichten, wo jüngere, frischere Kräfte an ihre Stelle treten mußten; sie selbst fühlten das. Aber — wie verstanden sie, bei aller Ermattung der physischen Mittel noch „effectvoll“ zu singen; welch' Gepräge künstlerischer Bildung und Schönheitssinnes trugen ihre Leistungen! Wie edel faßten sie auf! Wie vor Allem gaben sie classische Meisterwerke wieder! Da wirkten sie in vollendetem Zusammenspiel, drängten sich nie hervor, würdigten nie eine Partie zur Virtuosenleistung herab, schrieen nie, hielten auch keine Reden, und waren doch ihres Erfolges sicher. — Mit dem auf der Bühne herrschenden Tone stand die Haltung des Publikums im Einklange. Dieses war in seiner großen Mehrzahl noch aus den „privilegirten“ und den gebildeten Ständen zusammengesetzt. Man sah in der classischen Oper fast nur Zuhörer, die gekommen waren, das Werk, würdig aufgeführt, zu bewundern, nicht die Einzelleistungen dieser oder jener Primadonna. Es herrschte auch noch eine gehobene Stimmung, die sich während der Vorstellung in gespannter, weihevoller Aufmerksamkeit und selbst in den Zwischenacten im Ausdrucke vieler Physiognomien kundgab. Und im Ganzen und Großen war die angenehme Wechselwirkung zwischen den Künstlern und dem Publikum überall bemerkbar, und erstreckte sich auch auf die „vermittelnde“ Kritik. Bis vor etwa acht Jahren wurde in den einflußreichsten Journalen unserer Residenz die Haltung der Sängerinnen, die sich in Gastrollen um Anstellung bewarben, genau beobachtet, als „decent“ belobt, oder als den Traditionen nicht entsprechend bemängelt.

Und wie anders ist das Alles geworden, in einem so kurzen

Zeitraume, und in so **unglaublichem Gegensatze** zu allen andern Verhältnissen?! Mächtig, unwiderstehlich hat der deutsche Geist sich entfaltet, hat der französischen Scheincivilisation den Flittermantel abgerissen und sie gezwungen, sich in ihrer erbärmlichen Hohlheit zu zeigen, und hat sie ihrem ohnmächtigen Wüthen über den Verlust der Herrschaft überlassen; hat der vaterländischen Kunst und Wissenschaft die höchste Anregung: nationales Selbstbewußtsein verliehen; den Dichter aus dem weltschmerzlichen Klagen und Verneinen zum begeisterten Preise der Siege und der Errungenschaften erhoben, dem Maler die herrlichsten Stoffe aus der neuesten Geschichte seines Volkes gegeben, dem Musiker den Sieg errungen über die Täuschung der großen Menge, welche bisher nur den im Auslande, besonders aber in Paris erlangten Ruf für den bewährtesten und glänzendsten hielt. Allen geistigen Bestrebungen hat der Deutsche Geist ein neues großes, fruchtbares Feld eröffnet. Nur in die Hallen unserer Hofoper ist er nicht gedrungen, scheint vielmehr sich von ihnen abgewendet zu haben. Die Haltung unserer Hofoper, die Art und Weise wie jetzt classische Opern dargestellt werden, haben wir bereits in den „frommen Wünschen für unsere Hofoper" einer Betrachtung unterzogen. Der Hauptzweck des heutigen Artikels ist Prüfung des Publikums. Die heutige Majorität ist eine ganz andere als die vor zehn Jahren! Die „privilegirten Stände" und die „Gebildeten" sind zur schwindenden Minorität herabgesunken; das Hauptcontingent für den ersten Rang und das Parquet besteht aus den Leuten, die nichts ihr Eigen nennen können als sehr viel Geld und sehr wenig Bildung, denen die Plätze im Opernhause eigentlich noch zu „billig" erscheinen, und die eben am liebsten sähen, daß die Kunstinstitute — gleich den Wohnungen in

„feiner“ Gegend — nur denen zugänglich wären, „die bezahlen können“.

Zur Vermeidung jedes Mißverständnisses wollen wir hier gleich bemerken, daß wir weder in der Aristokratie noch im Wagner'schen „Volk“ das wahre Opernpublikum erblicken, sondern in den gebildeten Leuten aus allen Gesellschaftsstufen; wir wollen hier auch nachdrücklich betonen, wie gerade Berlin den unvergänglichen Ruhm behauptet, daß aus seinen reichen Familien mehr Größen der Kunst und Wissenschaft hervorgegangen sind als aus denen sämmtlicher anderer Großstädte, daß der Componist der „Hugenotten“ und sein Bruder, der Dichter Michael Beer, der große Chemiker und einstige Rector der Berliner Universität Magnus und sein Bruder, der berühmte Maler, der ausgezeichnete Criminalist Hitzig und der geniale Baumeister desselben Namens, endlich der hochbegnadigte Felix Mendelssohn und sein Onkel, der Bonner Professor, Söhne reicher Kaufleute*) gewesen sind. Wir heben das hervor als den besten Beweis, daß hier in Berlin die reichen Leute einst höhere Dinge anstrebten, als den ersten Rang (im Theater) oder einen gemalten Thierkopf auf dem Kutschenschlage, daß die jetzigen Theaterzustände — die sich fast denen desselben zweiten Kaiserreiches nähern, das unsere Helden vernichtet haben — nichts weniger als organisch entwickelte sind, und daß, wenn die Oper die guten Traditionen bewahrte, die noch vor zehn Jahren die vorherrschenden waren, auch das Publikum noch heute ganz bestimmt ein anderes wäre — weil die Gebildeten nach wie vor daselbst Anregung suchten — weil dem

*) Der Vater dieses Felix, ein Kaufmann, hat ihm einen Brief über die künstlerische Laufbahn geschrieben, den 95 Procent unserer heutigen Börse nicht zu verstehen, geschweige denn zu schreiben im Stande sind.

Gemeinen keine Concessionen geboten würden — und weil daher auch nicht die Gattung von „Kunstmäcenen" sich vordrängte, durch deren Aeußeres und Gebaren man fast zur Darwin'schen Affenschlamm-Theorie bekehrt werden könnte!

Vertreter der exclusiven Classicität wollten behaupten, daß die „Wagner'schen" Opern Mitschuld trügen an der „Verwilderung" des Gesangstils, mithin auch der Geschmacksrichtung des Publikums. Wir haben hier nicht den Kunstwerth der erwähnten Opern zu erörtern, bemerken auch gleich, daß wir nicht zu den Wagnerianern der „stricten Observanz" gehören. Aber Eines wollen wir feststellen: die Sänger, die mit Wagner'schen Partien „Effect zu machen" streben, müssen sie sehr fleißig erlernen und gründlich studiren; mit bloßen Stimmmitteln und sonstigen liebenswürdigen naturalistischen Beigaben können sie dabei nicht auskommen. Und die Erfahrung lehrt, daß die glänzendsten Darsteller Wagner'scher Opern auch classische Partien würdig wiederzugeben verstehen: Niemann, der beste „Lohengrin" und „Walther" hat den „Florestan" im „Fidelio" und den „Achilles" in „Iphigenie"*) ganz vortrefflich gesungen, und Betz ist ebenso unvergleichlich als Agamemnon, wie als „Hans Sachs". Dagegen singt Frau Lucca, die wahrhaft geniale Darstellerin der hochleidenschaftlichen Partien „Valentine", „Selica" und „Leonore" (Troubadour) im „Don Juan" nicht die Donna Anna, wie man erwarten konnte, sondern die Zerline, und auch nicht die Leonore im „Fidelio"; und der vielbeklatschte Herr Wachtel, der so oft schrie wie der

*) Beiläufig gesagt, ist „Iphigenie" seit zwei Jahren nicht mehr vorgeführt worden, und Niemann singt nicht mehr den „Florestan", weil, wie uns versichert wurde, an maßgebender Stelle die Rolle zu „klein" befunden ward für das Spielhonorar des Künstlers. Angenehm!

homerische Achilles vor den Mauern des griechischen Lagers (aber ohne den Beistand der Pallas Athene!) hat sich immer gleich fern gehalten von dem Gluck'schen Achilles wie von Wagner'schen Opern. Und bezüglich der Einwirkung letztgenannter Opern auf die Geschmacksrichtung des Publikums möchten wir behaupten, daß selbst ein entschiedener Gegner der Wagner'schen Ausschreitungen — wie z. B. der vortreffliche Dr. Hanslick in Wien — doch dem Publicum, welchem „Lohengrin“ gefällt, mehr musikalische Bildung zutraut, als dem, welches sich an der „Traviata“ erbaut. Diese letzte Oper, deren beabsichtigte Aufführung in englischer Sprache auf einer Londoner Bühne der Minister des freien Englands, welchem die Theater unterstehen, verboten hat, ist beim letzten Gastspiele der Frau Artôt zweimal über unsere Hofopernbühne geschritten, und wir begreifen nicht, warum das so pikante Original, „die Cameliendame“, nicht in dem Königl. Schauspielhause vorgeführt wird. Fürchtet man, daß das Publikum hier zurückweise, was es dort beklatscht, daß ästhetische und sittliche Bedenken in dem einen Königlichen Theater wach würden, während sie im andern schlummern? Doch kehren wir zu unserem Hauptthema zurück. Seit zehn Jahren hat sich der Ton im Publikum wie auf der Bühne in unglaublicher Weise geändert. Spätes Kommen*), lautes Sprechen während der Vorstellung, das lächerliche, jeden Zusammenhang ganz störende, die Bühne zum Concertsaal umwandelnde Hervorrufen bei offener Scene, die bisher nur in Vorstadttheatern üblichen

---

*) Diese Unsitte ist auch im Schauspielhause eingerissen, wo sie noch störender wirkt. Einer der beliebtesten Künstler spricht, wenn er in der ersten Scene beschäftigt ist, kaum mit halber Stimme, weil er bei dem immerwährenden Lärm im Zuhörerraume doch nicht verstanden würde, oder geradezu schreien müßte.

lauten Demonstrationen für und wider sind an der Tagesordnung; und während in früheren Jahren das Opernpublikum zu einfach, zu steif und frostig erscheinen mochte, neigt es sich jetzt zu dem entschiedenen Gegensatze, ohne daß etwa die größere Beweglichkeit vom besseren Kunstverständnisse zeugte! Sagen wir es geradezu: wenn nicht von oben her Aenderungen eingeleitet werden, welche auf die ganze Gebarung des Kunstinstituts entschiedenen Einfluß üben, so dürfte bald in der sehr „unfeinen" Gegend der Brunnenstraße, in dem gut geleiteten „Nationaltheater" besserer Ton zu finden sein als in den hochfeinen Königlichen Theatern.

Und es wäre doch so leicht, derartige Aenderungen einzuführen, die Aufrechthaltung der Ordnung festzustellen, welcher sich alle Leute, die zur gebildeten Gesellschaft gehören, oder gehören wollen, willig fügen. Zwei der wichtigsten Punkte können wir hier anführen: Die General-Intendanz müßte anordnen, daß nach Aufzug des Vorhanges während des Actes Niemand in den Saal gelassen werde, mit Ausnahme der Logen-Insassen, die, ohne Andere zu stören und zum Aufstehen zu zwingen, an ihre Plätze gelangen können. Diese Regel ist leicht durchzuführen — Niemand wird behaupten wollen, daß die Königliche General-Intendanz im Königlichen Theater nicht einen Modus handhaben könne, der jetzt in jedem anständigen Concerte maßgebend ist, wo während der einzelnen Musikstücke die Thüren geschlossen bleiben. Und das Publikum wird, wenn die General-Intendanz ihr Gesetz entschieden aufrechthält, demselben keine Schwierigkeiten entgegensetzen. Die jetzige Majorität wird sich erst recht in die Königlichen Theater drängen, wenn's daselbst sehr „fein und nobel" hergehen muß, und die wahrhaft gute Gesellschaft und die Aristokratie wird jetzt gewiß ihr einziges

Prärogativ der guten Erziehung und feinen Haltung nicht aufgeben, um jener Majorität zu gleichen. Das Theater wird gefüllt sein nach wie vor, die Casse hat keinen Nachtheil zu fürchten.

Ein zweiter wichtiger Punkt wäre das Verbot des Hervorrufens bei offener Scene. Dieses Verbot würde vielleicht am Anfange auf Schwierigkeiten stoßen, aber bei energischem Festhalten bald ebenso befolgt werden wie die zuerst erwähnte Anordnung. Es läßt sich mit Bestimmtheit annehmen, daß der Königliche General-Intendant im Königlichen Theater das durchzuführen vermag, was z. B. der Privatdirector Laube im Schauspiel durchführen konnte.

Es gilt vor Allem wieder eine richtige Haltung in's Publicum zu bringen, dann wird sich auch die richtige Stimmung einfinden, und alles Andere kommt dann von selbst. — Um aber dem Guten den Weg zu bahnen, bedarf es allerdings einiger Energie und zwar nach allen Seiten hin; denn es geht im Kunstleben nicht anders als im politischen: wo Mißbräuche und Hemnisse vorhanden sind, müssen sie beseitigt werden; und der richtige Wille findet auch die richtigen Mittel.

Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke).
Berlin, Marienstr. 10.

Aus allen Tonarten.

Studien über Musik

von

Heinrich Ehrlich.

Berlin
Verlag von Brachvogel & Ranft
1888.

Vorrede.

Diese „Studien" sind als eine Fortsetzung der im Jahre 1872 veröffentlichten „Schlaglichter und Schlagschatten aus der Musikwelt" zu betrachten. Sie waren theilweise früher in verschiedenen Wochenblättern erschienen, treten jedoch hier in neuer Gestalt vor den Leser. Ich habe sie vollständig überarbeitet, und diejenigen, die bei verschiedenen Anlässen dieselbe culturhistorische oder aesthetische Frage behandelten, in eine zusammengefaßt, so daß eine jede nunmehr ein abgeschlossenes, abgerundetes Ganzes bietet. Nur an den biographischen Skizzen habe ich wenige Aenderungen vorgenommen, da sie ja schon in ihrer ersten Gestalt als ein fertiges sich darstellen mußten.

Fünfzehn Jahre sind verflossen seit dem Erscheinen der oberwähnten ersten Sammlung; gewaltige Wandlungen in allen Verhältnissen des öffentlichen Lebens, des geistigen wie des sinnlichen, sind während dieser Zeit überall hervorgetreten. Wohin immer das Auge des Prüfers blickt, der die Erscheinungen in der Kunst als Wechselwirkungen der verschiedenen Ideenströmungen betrachtet, auf allen Punkten

dieselben Kundgebungen: Nur das Großartige, Gewaltige, selbst Gewaltsame wirkt begeisternd auf die Masse, dem Schönen steht sie anerkennend kühl gegenüber; sie will beherrscht, unterjocht sein, oder — amüsirt. Es giebt allerdings auch jetzt, wie immer, eine Kunstgemeinde, die das Schöne, Edle, Ideale verehrt und pflegt; aber vielen Mitgliedern derselben gelten gar oft persönliche Motive und gesellschaftliche Beziehungen im selben Maaße, wie die rein künstlerischen; sie erkennen das Schöne nur insoweit an als es von den ihnen persönlich angenehmen Künstlern geboten wird; was Andere bringen ignoriren sie, wenn nicht die Mode, das Gesehen-werden-müssen ihnen ein äußerliches Zugeständniß auferlegt.*)

Das ganze öffentliche Musikleben trägt heute das Gepräge der allgemeinen Bestrebungen, der Sucht nach raschen Erfolgen, nach Ruhm und Gewinn; zur Vollführung dieser Zwecke ist die Entfaltung mehrfacher Mittel, die Konzentrirung verschiedenartiger Kräfte, die Anwendung solcher Hebel nothwendig, welche auf die Masse wirken, sie in Bewegung setzen, heranziehen. Die künstlerischen Bestrebungen sind also durchaus nicht mehr die allein bestimmenden Erwecker des Erfolges,

---

*) Ein bedeutsames Beispiel genüge: Zur Zeit als das Joachim-Quartett noch nicht auf der jetzigen unvergleichbaren Vollendungshöhe stand, kam das Quartett Becker und Genossen nach Berlin; ihre Leistungen wurden von allen Kennern mit größtem Lobe anerkannt; ihre Conzerte blieben ganz leer; bei dem erstgenannten wurden die Billete mit Aufgeld bezahlt. Joachim hatte im Conflict mit dem Minister Mühler gesiegt, zu dessen Sturze beigetragen; seine Quartette waren Mode. Einige Jahre später als sie das Herrlichste, Vollendetste boten, waren sie schwach besucht; in neuerer Zeit wird ihnen wieder die verdiente allgemeine Bewunderung entgegen gebracht.

besonders des dauernden, nutzbringenden, sie müssen in geschickter Weise unterstützt, so zu sagen zur Verwerthung gebracht werden.

Nun sind ja die meisten Künstler nicht geschickt genug, alle die Hebel zur Verwerthung selbst in Bewegung zu setzen; manche denken auch zu vornehm. Sie müssen also alle einigermaßen erfreut sein, wenn sich andere Personen finden, die für sie wirken, und mit Geschick und Erfolg jene Hebel handzuhaben verstehen. In dieser Weise gelangten nach und nach Elemente die früher in zweiter und dritter Reihe, so zu sagen, als dienstbeflissene standen, in die vordere und zu selbstthätiger wichtiger Bedeutung. Selbst die größten, das Ideale anstrebenden Künstler, weisen nicht die größern Einnahmen zurück, die ihren Leistungen durch geschickte Vermittlung eines Dritten verschafft worden; um wie viel mehr müssen die weniger Berühmten, die erst dahin streben, einen Ruf zu erlangen, sich bemühen, die Unterstützung geschickter Vermittler, erfolgreicher Konzertanordner und dergl. zu gewinnen? So sehen wir denn, wie dieselben Elemente, die in früherer Zeit eine untergeordnete Rolle spielten, jetzt zu einer Stellung gelangt sind, welcher sich viele Künstler unterordnen müssen;*) Kunstleistungen sind heute ein Artikel für die Geschäftsleute geworden. Ich könnte diese Andeutungen noch weiter ausführen; doch nicht pessimistische Betrachtungen und Darstellungen sind der Zweck meines Buches, sondern vielmehr die mittelbare Beweisführung, daß die Kunst trotz aller

*) „Am Ende hängen wir doch ab
Von Creaturen, die wir machten."

Göthe.

Elendigkeiten des Lebens das Herrlichste bleibt, was dem Menschen gegeben ward, um sich über die Misere zu erheben. Dieser mittelbaren Beweisführung sind die Studien geweiht; jeder unbefangene Leser wird mir das zugestehen. Daß ich neben den ästhetischen Aufsätzen und den Biographieen dem Humoristischen ein Plätzchen einräumte, geschah mit ernstem Vorbedachte; gewisse Verhältnisse sind nicht ganz zu ignoriren in einem Buche, das von dem gegenwärtigen Musikleben spricht; so habe ich, um alle pessimistischen Klagen zu vermeiden, die humoristische Form gewählt.

Nach meiner Ueberzeugung besteht die beste Art das Schlechte zu bekämpfen darin, daß man sucht das Gute zu stärken. Und dies habe ich nach meinen Kräften redlich gethan.

Berlin Ende October 1887.

Heinrich Ehrlich.

Inhalts-Verzeichnis.

Zur Aesthetik und Kulturgeschichte.

Aesthetik und Physiologie. Empfindung und Forschung.

In Immermanns „Tulifäntchen“ bricht die eherne für unzerstörbar gehaltene Festungsmauer des Riesen Schlagadodro zusammen, als der winzige eben genannte Held eine kleine Schraube herauszieht; diese hat der englische Mechanikus, der die Mauer erbaute, als den Alles zusammenhaltenden Mittelpunkt angebracht; im Uebrigen sind die Stücke frei aneinander gefügt. Die Mauer erschlägt nicht blos den Besitzer und seine Mohren, sondern auch den Erbauer, der zufällig herbeigekommen war, sein Werk zu bewundern. Neben ihm findet Tulifäntchen zwei klagende Menschen, einen Mann und eine Frau. Bei näherer Besichtigung erkennt er Dampffiguren, die der Engländer für seinen Dienst sich erzeugt hatte — und als die Fee, die Beschützerin des Helden, einen am Kopfe der Wesen angebrachten Hahn aufdreht, schnappen sie noch einmal auf und verdampfen. An diese Scene müssen wir uns immer erinnern, wenn wir lange in Aesthetiken über Musik gelesen haben, und uns dabei der physiologischen Nachweise über die verschiedenen Ein-

drücke erinnern. Viele ästhetische Systeme kommen uns vor wie jene eherne, durch ein Schräubchen zusammengehaltene Mauer; und gegenüber den physiologischen Untersuchungen über Aesthetik wird Einem manchmal zu Muthe, als wäre man eine Dampfpuppe.

Nichtsdestoweniger wollen wir uns immer freuen, wenn die Aesthetiker Rücksicht auf die Physiologie nehmen, und die Physiologen ihrerseits die ästhetischen Eindrücke als solche zu erklären suchen; beide kommen allerdings bei ihren Untersuchungen zuletzt an eine unüberbrückbare Kluft, und aus dieser tönt eine Beethovensche Symphonie, oder ein Händelscher Chor, oder eine Bachsche Motette.

Es geht den Untersuchungen über Musik wie mit denen über den freien Willen; man hat Alles zergliedert, geprüft und festgestellt, bevor man Musik hört, oder einer That gegenüber steht; man hat die Grenzen zwischen sinnlichen Eindrücken und ästhetischer Anschauung abgesteckt; man hat auch genau deterministisch berechnet, wie viel in jedem Menschen Anlagen, Erziehung, Descendenz, Verhältnisse und wie alle die bewegenden Factoren noch heißen, an jeder That mitwirken, und wie wenige Imputabilität dabei festgestellt werden kann. Aber in dem Augenblicke, als der philosophirende Forscher ein Tonwerk vernimmt, daß ihm Freude bringt, verschwinden alle seine Forschungsresultate; und in dem Augenblicke, als irgendwelche That den Psychologen stark bewegt, geht sein Determinismus in die Luft, und er tadelt oder belobt die That, ohne an die schönen Resultate der Berechnungen von Nerventhätigkeit, Blutbewegung, Anlagen u. s. w. zu denken. Post factum kommen selbstverständlich wieder alle möglichen Beweise zum Vorschein, wie Das und Jenes nicht anders sein konnte, und so sein mußte; aber die Affecte hatten nicht auf die Erklärungen gewartet, sondern waren schnell hervorgetreten, und erst nachdem sie

vergangen, konnten jene Untersuchungen und Schlüsse sich hervorwagen.

Die Aesthetik der Tonkunst ist unzweifelhaft der schwerste Theil dieser philosophischen Disciplin; keiner andern treten bei der Behandlung des Gegenstandes so viele Vorbedingungen entgegen, die nicht in unmittelbarem Zusammenhange stehen mit der Kunst und deren Schöpfungen und dennoch bei Feststellung der Anschauungen ein wichtigstes Moment bilden. Die physiologische Wirkung der Farben (Lichtschwingungen) ist von untergeordneter Bedeutung bei der Beurtheilung eines Bildes. Man sagt zwar, gelb sei eine „warme“, blau eine „kalte“, roth eine „erregende“ Farbe (welche manche Thiere in Wuth bringt); aber roth oder gelb oder blau auf eine Leinwand gemalt, bedeuten ebenso wenig, wie nebeneinander gelegte Stücke Marmor, und Bausteine und Mörtel. Sie müssen einen Gegenstand darstellen, und das Material muß dem Gegenstande anpassend verwendet sein, bevor überhaupt eine ästhetische Beurtheilung beginnt. Blaue oder dunkelrothe Blätter einer Eiche mögen noch so schön gemalt sein, sie sind keine Blätter, weil sie grün sein müßten; ein Gebäude ohne Eingang und ohne Fenster mag aus dem schönsten Marmor angefertigt sein, es wird als eine Mißgestaltung erkannt werden. Aber wie ganz anders, und doch wie gegenstandlos sind gleich die ersten Eindrücke des Tons! Derselbe Ton von einer Posaune oder einem Horne lang gehalten, erzeugt eine vollständig andere Wirkung, als von einer Clarinette oder einem Fagotte geblasen. Und wer einen langen Accord von Posaunen hört, wird gewiß einen anderen Eindruck erhalten, als wenn dieser Accord einige Octaven höher von Flöten geblasen ertönt. Und doch stellt dieser wie jener Accord nichts anderes dar, als — einen Accord*). Die Wirkung ist

*) Es ist hier auch auf den unermeßlichen Unterschied zwischen

daher in erster Reihe eine rein physiologische, aber eine unendlich stärkere als die jedes anderen Kunstmateriales. Die Nerventhätigkeit wird bei den meisten Menschen durch die Klangwirkungen in solchem Grade erregt, daß die Einbildungskraft in den Vordergrund tritt und die beigesellten (associirten) Vorstellungen des Hörers sehr oft das Erkennen der Kunstformen in stärkstem Maße überwiegen. Dieser Fall ist nicht etwa blos bei den musikalisch Ungebildeten zu bestätigen; vielmehr giebt es viele Musikfreunde, denen Bildung und Gefühl durchaus nicht abgesprochen werden darf, deren Urtheil über ein Musikwerk von dem Grade der Erregung ihrer Phantasie abhängig, bei denen also die elementare Wirkung des Tones von großer Bedeutung ist. Weit entfernt, die Berechtigung der Phantasie zu leugnen, betrachten wir gerade die höhere Erregung der Phantasie als ein Hauptmerkmal wahrer Wirkung der Tonkunst, dagegen das bloße „Verstehen“, die Kenntniß der Formen und deren Entwickelung als eine wichtigste Vorbedingung des vollen Kunstgenusses, aber durchaus nicht als das wahre In-sich-Aufnehmen eines Kunstwerkes. Nur Eines wollen wir festgestellt wissen: daß jede Aesthetik der Tonkunst den Entwickelungsgang ästhetischer Gefühle und Anschauungen überhaupt, und den Eindruck, den das musikalische Kunstwerk insbesondere erzeugt, als Grundlage der Forschung und der Festsetzung der Ergebnisse betrachte. Mit Recht nennt Wundt *) die höheren ästhetischen Gefühle „die verwickeltste Form der intellectuellen Gefühle“. „Sie sind Producte der Verbindung ästhetischer Elementar-

---

dem Materiale aller anderen Künste und dem der Musik hinzuweisen. Für alle Künste giebt die Natur das Material her, Farben und Steine. Einen Musikton hat die Natur nicht, diesen muß der Mensch erzeugen.

*) Grundzüge der physiologischen Psychologie, II. Aufl., II. Band S. 350 ff.

gefühle mit intellectuellen Gefühlsformen, logischen, ethischen und religiösen Gefühlen, während außerdem als bedeutsame Elemente sinnliche Gefühle und Affecte in sie eingehen*). Indem auf diese Weise das ästhetische Gefühl alle anderen Gefühle in sich schließt, ergreift es unser ganzes Gemüthsleben. Ein vollendetes Kunstwerk setzt unser logisches Gefühl in Spannung, erzeugt Affecte und sinnliche Gefühle, und als wesentliche Bestandtheile kommen noch dazu jene ästhetischen Elementargefühle, die aus der Verbindung der succesiven Vorstellungen oder der Theile einer simultanen Vorstellung hervorgehen u. s. w. „Die Musik erzeugt Affecte, indem sie sie schildert, wozu sie ebensowohl die sinnliche Färbung der Klänge und Zusammenklänge, wie ihre Aufeinanderfolge benutzt. Diese sinnliche Schilderung der Affecte begründet aber noch nicht die ästhetische Wirkung der Musik, sondern die letzte entspringt erst aus dem befriedigenden Ablauf und der schließlichen Lösung der Affecte u. s. w.“

Die Zurückführung der Gemüthsbewegungen, welche die Musik erregt, auf rein ästhetische Gründe, wie dies der Formalismus versucht, ist um so gewagter, als erwiesenermaßen bei keiner Kunst die rein sinnlichen Empfindungen in solcher Stärke vorwalten, und bei keiner Kunst die Vorstellungen ohne sichtbaren Grund, d. h. ohne ein gegebenes Object so stark angeregt werden, als in der Musik. Eine Symphonie, ein Quartett bietet zuerst doch nur tönende Formen — und welche Empfindungen, welche Vorstellungen erwecken sie in den Hörern! Ja selbst beim Liede kann man behaupten, daß die Stimmung, welche die Musik erzeugt, weit stärker ist als die der Worte, die ja der Hörer oft gar nicht deutlich vernimmt. Und selbst

---

*) Dieser letzte Satz ist besonders für die Aesthetik der Tonkunst bedeutsam. Ich kann nur Weniges aus dem hochbedeutenden Werke hier anführen, das auf jeder Seite die wichtigsten Aufschlüsse gibt.

dort, wo das Wort und die sichtbare Handlung auf der Bühne die Gefühle bestimmen, welche die Musik ausdrücken soll, welch ein himmelweiter Unterschied in den verschiedenen nationalen Empfindungsweisen! Wie viele Liebes- und Verzweiflungsarien haben die Italiener in Ekstase versetzt, während der Deutsche nur eine walzerartige Melodie oder eine Reihe von Tönen vernahm, die seiner Anschauung von den dargestellten Empfindungen vollkommen widersprach! Und wie gleichgültig, wenn nicht in hohem Grade gelangweilt, hörten viele Italiener den Canon und die erste Arie im Fidelio, das überirdische Maskentrio im Don Juan! Erst in neuerer Zeit hat die deutsche Musik dort eine etwas günstigere Aufnahme gefunden. Wo also sind die allgemeingültigen Formgesetze herzunehmen, wenn denselben tönenden Formen in zwei verschiedenen Himmelsstrichen ganz andere Empfindungen begegnen, obwohl sie sogar in Begleitung bestimmender Worte erscheinen? Wenn die Werke einer Kunst, das thatsächliche Vorhandene, wechselnden Urtheilen unterworfen ist, wie soll das innere Wesen dieser Kunst festgestellt werden?

Man vergleiche einmal, was in der neuesten Zeit von den größten Gelehrten, Physiologen und Aesthetikern über diesen Gegenstand gesagt worden ist. Wundt in seiner Physiologischen Psychologie (2. Auflage. 1880) spricht von der Wirkung der Klangfarbe (I. Band, S. 471—474) von erzeugten „Contrasten der Empfindung", von jenen „zwiefältigen Stimmungen, welche die Sprache in ihren äußersten Graden metaphorisch als Zerrissenheit des Gemüthes bezeichnet, während ihre mäßigeren Werthe die verschiedensten Färbungen melancholischer Stimmung darstellen". Was dann im II. Bande von den „Ansichten über die Ursachen der Harmonie" gesagt wird, führen wir nicht an, weil die mathematischen Hypothesen die Sache nicht weiter fördern, als die metaphysischen. Der berühmte Psychophysiker

und wahrhaft fromme Gelehrte*) Fechner in seiner „Vorschule der Aesthetik" widerlegt die Ansicht Lotzes, daß die Tonarten unendliche Beziehbarkeit, Vergleichbarkeit und abgestufte Verschiedenheit des Weltinhaltes überhaupt repräsentiren und daß die Musikformen Erinnerung an solche Weltinhaltsverhältnisse erwecken; er beweist sehr richtig, wie nicht die höhere allgemeine Bildung (und die daraus hervorgehende Kenntniß des „Weltinhaltes"), sondern die gründlichere musikalische den Genuß eines Musikwerkes erhöhe, und daß nur das Nebenproduct bei dem höher Gebildeten bedeutender sei. Seine Darlegung, wie eine Musik von gegebenem Stimmungscharakter diesen in vierfacher Weise beweisen kann, ist ein höchst werthvoller Beitrag zur ästhetischen Würdigung des Eindruckes der Tonkunst. Die Musik — meint er — kann den Menschen, wenn sie ihn in gleichgültiger Stimmung trifft und er für Musik empfänglich ist, in die betreffende Stimmung versetzen, oder wenn er in dieser schon ist, sie steigern; sie kann anderseits eine entgegengesetzte, nicht zu sehr starke Stimmung beseitigen, und ihren eigenen Stimmungscharakter an die Stelle setzen; endlich, wenn die entgegengesetzte Stimmung so stark ist, daß sie sich nicht überwinden läßt, kann die Musik einen starken Widerspruch geltend machen. Durch diesen Hinweis auf die vier verschiedenen Wirkungsarten der Musik

*) „Es ist ein leerer Wahn, daß man ohne Zuziehung religiöser Motive sei es das Volk, sei es Menschen von höherer Bildung, sei es sich selbst im Sinne des Principes erziehen kann; es bleibt ohne das ein ungedeckter Rest, nach höchsten und letzten Beziehungen, den man mit allem Predigen von Humanität nicht decken kann; oder was hätte man je Erhebliches damit geleistet? Soll also das Princip praktisch Geltung erlangen, so wird es nur im Zusammenhange damit sein können, daß das alle andern überragende schließlich allein durchschlagend religiöse Motiv die weltbewegende Kraft wiedergewinne, in deren Schwächung der Mißbrauch der Vernunft mit Dogmen, die ihr widersprechen, gewetteifert hat." Vorschule der Aesthetik S. 41 f.

hat sich der große Gelehrte ein Anrecht auf besten Dank jedes denkenden Musikers erworben. Und dennoch muß selbst er gestehen (S. 167), daß die Frage: warum die Tonschwingungen gewisse innere Nervenschwingungen hervorrufen, und warum diese letzteren wieder Seelenwirkungen erwecken, wohl immer eine offene bleiben wird.

Von diesen Darlegungen der physiologischen Psychologie (Psychophysik) flüchtet man sich zu der reinen idealistischen Anschauung — und was findet man da? Hören wir, was der größte Aesthetiker, dem wir unendlich viel verdanken, Vischer, in seiner Strafpredigt gegen die Herbartsche Schule (Zimmermann &c.) im 6. Hefte der „Kritischen Gänge" sagt: „Jeder richtig organisirte Mensch fühlt in ihr das wogende Seelenleben." Und einige Zeilen weiter: „aus den Tönen und ihren Verhältnissen kommt der inhaltsvoll fühlenden Seele ihr eigenes Bild entgegen." Das ist schön, das ist herrlich gesagt, und kein Poet könnte den Eindruck der Musik besser beschreiben; aber ein schönes Räthsel wird hier dadurch gelöst, daß ein anderes schönes Räthsel an die Stelle tritt. Denn was ist die „inhaltsvoll fühlende Seele"? Wären all die aufrichtigen Musik-Enthusiasten, die beim Anhören einer Symphonie, oder eines Quartettes, oder einer Mozartschen Oper oder der Wagnerschen Musikdramen in ungeheucheltes Entzücken aufgehen, solche „inhaltsvoll fühlende Seelen", wo gäbe es ein schöneres Leben als mit diesen Seelen? Wie aber will man sich erklären, daß vielen dieser inhaltsvoll fühlenden Seelen Hang zur Intrigue, Neid, kleinlichste Triebe und Leidenschaften innewohnen; daß der wenig vornehme Klatsch gerade in ihren Versammlungen so stark gepflogen und gepflegt wird? Wahrlich, wenn man diese Verhältnisse ins Auge faßt und darüber nachdenkt, so kommt man zur Ueberzeugung: Je mehr einzelne Wahrheiten entdeckt werden, um desto mehr verhüllt sich die Wahrheit. Das Vernünftigste

ist also, das Gute und Schöne zu genießen, von wo immer es komme, ohne weiter dem Ursprunge zu sehr nachzuspüren (die wärmsten Quellen sprudeln aus unberechenbaren Tiefen) und so viel als möglich beizutragen, daß das Gute und Schöne Verbreitung gewinne.

Zu den wirksamsten Verbreitern richtiger Anschauungen des Schönen und Guten in der Musik gehören Professor Lazarus' „Psychologische Analyse der Auffassung der Musik" in seinem Werke „Das Leben der Seele" (2. Auflage), und Professor G Engels Aesthetik der Tonkunst". (Berlin, Hertz.)

Prof. Lazarus gehört zur Schule Herbarts, die in der Musik nur tönende Formen und Formenverhältnisse gelten lassen will*), die mit dem Gefühlsleben nichts zu schaffen haben, Gefühle nicht ausdrücken können; diese Grundsätze sind in Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch Schönen" in geistvollster und wirksamster Weise dargelegt. Prof. Engel, als Lehrer des dramatischen Gesanges an der Königl. Hochschule, und als langjähriger Berichterstatter der Vossischen Zeitung rühmlichst bekannt, ist ein eifrigster Anhänger der Lehren Hegels; er hat — wovon in musikalischen Kreisen nur wenige wissen — streng philosophische Abhandlungen geschrieben: „Die dialektische Methode und die mathematische Weltanschauung" und „Die Idee des Raumes und der Raum", die in der Philosophischen Wochenschrift „Der Gedanke" erschienen sind; außerdem hat er zwei streng musikwissenschaftliche Abhandlungen veröffentlicht „Die Consonanten der deutschen Sprache" und „Das mathematische Harmonium" (dieses eine Fortsetzung und Erweiterung

*) In meinem Buche „Die Musik-Aesthetik in ihrer Entwickelung von Kant bis auf die Gegenwart" sind die verschiedenen Systeme dargestellt und beleuchtet.

der Helmholtzschen Versuche absolut reiner Stimmung im Gegensatze zur gebräuchlichen temperirten). Prof. Engel ist also in der Philosophie wie in der Musik gleichmäßig mit vollem wissenschaftlichen Rüstzeuge gewappnet an die Abfassung seiner Aesthetik getreten.

Die Schriften der beiden Philosophen sind auf verschiedenen Standpunkten abgefaßt; aber sie ergänzen einander, sie geben den besten Beweis für unsere oft ausgesprochene Behauptung, daß der strengste Formalist, wenn er von Musik spricht, nicht im Stande ist, Sätze zu vermeiden, deren Grundinhalt im directen Bezuge zum Gefühlsleben stehen*), sowie anderseits der absoluteste Idealist, wenn er ein richtiges Urtheil über das Tonleben fällen will, eingeweiht sein muß in die Forschungen, welche die exacten Wissenschaften und die Physiologie auf dem Gebiete der Ton-Erzeugung und -Wirkung unternommen haben, und daß er einen Theil seiner Untersuchungen nach dieser Seite hin lenken muß, um seinerseits Folgerungen daraus zu ziehen: das hat Prof. Engel in vollem Maße gethan und in solcher Weise ein ganz ausgezeichnetes Werk geschrieben. Wir wollen einen Satz daraus anführen, der so zu sagen die Lösung eines von Laien viel berathenen Räthsels gibt. Er spricht davon, wie die Musik in ihren verschiedenen Gattungen (Tanz-, Militär- und Kirchenmusik) die Hörer immer in eine erhöhte Stimmung bringt, daß dann also „die Tonphantasie" aufhört, „Selbstzweck zu sein", und schließt in weiterer richtigster Folgerung: „Nehmt der dichterischen Phantasie die Bilder, und Ihr zerstört die Phantasie selbst. Und einer Dichternatur wollt Ihr es verargen, wenn sie in einem Symphoniesatz, anstatt über die Themen

*) „Vor Fidelio hat keine Oper die tiefsten Herzenstöne so wahr und gewaltig angeschlagen"; „die merkwürdige Geistes- und Gefühlskraft, welche dieser merkwürdigen Musik innewohnt" — — — Hanslick.

und die Durchführung, über die Harmoniewendungen und Modulationen, über die orchestrale Mannigfaltigkeit u. s. w. in Entzücken zu gerathen, irgend ein Geschehenes, die Darstellung von etwas Wirklichem zu entdecken glaubt und nun auf ihre dichterische Art und Weise begeistert ist? Und das soll unter der Würde der musikalischen Aesthetik sein, es zu beachten und zu erklären, wenn an der Tonphantasie, von der, der Musiker durchdrungen war, die dichterische sich entzündet, wenn überhaupt die verschiedenen Arten der Phantasie ineinander spielen. Der Mann der Wissenschaft hat nicht die Aufgabe, dergleichen auszuschließen, vielmehr die Pflicht, den verborgenen Quellen, die solchen Umschlag des Einen in das Andere ermöglichen, nachzuspüren. Denn allerdings an dem Umschlage darf die Wissenschaft sich nicht genügen lassen, sie muß erforschen, was eine solche Uebertragung möglich machte." Dieser Satz, den wir wörtlich wiedergeben, faßt in sich den Hinweis auf eines der schwierigsten Probleme der Musikästhetik, auf die Erforschung des ästhetischen Gefallens an solchen Musikstücken, die vor den Regeln der musikalischen Composition nicht gut bestehen, wie manche von Schubert, Schumann, Chopin u. A.; hier tritt die Nothwahl hervor zwischen der Nichtanerkennung der Regeln oder bedeutender Erweiterung der Grenzen!

Ebenso ganz vortrefflich sind die Analysen einzelner Lieder und anderer Tonstücke auf rein formalistischer Grundlage, mit Hinweis auf Hebung und Senkung, auf Veränderung in der rhythmischen Bewegung, also auf Formverhältnisse. Von diesen Zugeständnissen eines edlen Idealisten und gründlichsten, praktischen, musikalischen Fachmannes an manche Grundsätze der formalen Aesthetik wenden wir uns zu den idealistischen Anschauungen des Herbartianers, Prof. Lazarus.

Er beginnt seine Untersuchungen über das Wesen der Musik mit dem Hinweis auf die Nothwendigkeit der Trennung

der psychologischen von der metaphysischen Frage: jene beschäftigt sich in erster Reihe mit der Erscheinung, daß die Töne in irgend einer Weise auf die Seelenbewegungen einwirken, und mit den in der menschlichen Natur begründeten Bedingungen dieser Wirkung; diese dagegen forscht nach den Gründen, warum die Musik so und nicht anders wirken muß, sie sucht nach Ursachen, die nur in Urgesetzen des Daseins liegen. Es ist nun außerordentlich schwer, gerade in den Betrachtungen über Musik die beiden oben erwähnten Fragen scharf auseinander zu halten; denn die rein psychologische Forschung, heutzutage ohne Mithülfe der Naturlehre des Menschen nicht möglich, führt so leicht zum Materialismus und reinen Eudämonismus, daß man zur Metaphysik flüchtet, um noch etwas Poesie und höhere Weltanschauung zu retten.

Prof. L. zeigt weiter, wie die Formverhältnisse zwar eine Hauptwirkung, keineswegs aber die Gesammtwirkung eines Kunstwerkes überhaupt erzeugen, und dieser außerordentlich feine und richtige Gedanke findet in keiner Kunst so unmittelbare und unerklärliche Beweise, als in der Musik. Was in der Poesie oder in bildenden Künsten gefällt, und erscheine es noch so widersinnig, das läßt sich mit gewissen Tagesströmungen und besonders mit gewissen gesellschaftlichen Gewohnheiten in directe Beziehung bringen. Was aber manchmal in der Musik gefällt, der Erfolg mancher Composition und manches ausübenden Künstlers, entzieht sich oft, wenigstens für eine Zeit, jeder ästhetischen oder culturhistorischen Erklärung; denn dieselben Leute, welche eine gewisse Richtung in der Poesie oder Malerei verwerfen würden, finden sie in der Musik schön; auch ist noch das unerklärliche Räthsel anzuführen, wie in der dichtenden und in der bildenden Kunst auch das Mittelgute auf freundliche Aufnahme rechnen kann, während in der Musik von den ernsten Künstlern zweiten Ranges nur wenige vom Glücke besonders Begünstigte, oder

solche, die es verstehen, sich außerhalb des Konzertsaales viele Freunde zu erwerben, wahrhafte und andauernde Erfolge erlangen. Wir können daher auch den kurzen Abschnitt, worin der verehrte Verfasser die verschiedenen Ansichten über das Gefallen am Schönen anführt, nicht besprechen, weil gerade dieser Gegenstand, wenn er nur einigermaßen erschöpfend behandelt werden soll, ein Buch für sich verlangt; in den Worten: „Die Beziehung der ästhetischen Form zu unsrer Intelligenz, welche indessen von Verschiedenen verschieden aufgefaßt wird", liegt der Grundstein eines ganzen Gedanken-Gebäudes; denn eben in der Weise wie die Formen auf unsern Geist einwirken, und umgekehrt wie der Geist sie beurtheilt (nach der alten Schullogik in der Modalität und Relation) liegt ja ein Hauptgeheimniß auch der ästhetischen Urtheile. Lazarus hat ganz Recht, wenn er der landläufigen Meinung entgegentritt, daß die Fragen der angewandten Aesthetik oder des Geschmacks der individuellen Entscheidung anheimfallen; aber die von ihm angedeutete absolute Geltung ästhetischer Gesetze wird in der Musik bisher vergebens gesucht; diese ist ja auch die jüngste Kunst, und der ästhetische Streit ist kaum hundert Jahre alt; die Klagen allerdings datiren vom Alterthum, und was Aristoxenos über den Verfall der theatralischen Musik, über den schlechten Geschmack des „vulgären Publicums" und über „die bessern Zeiten" gesagt hat, das kann man heute in hunderten von Journalen lesen. Die Urtheile Lazarus über die durch Musik erzeugten Seelenstimmungen, und über den Weg, welchen die Musik bei dieser Wirkung wandelt, muß Jeder unterschreiben, der neben der Psychologie auch die Musik studirt hat.

Prüft man die Wirkung der Musik in ihren Ursachen und ihrem Verhältnisse zur Poesie, so gelangt man zu dem Resultate: Die Dichtung erregt Empfindung durch Gedanken, die Musik

führt durch das Empfinden zum Denken. Jene läßt Bestimmtes ins Unbestimmte erweitern, diese verengt das Unbestimmbare zu inhaltlich Bestimmtem. Der Streit über die Grenzen wird und soll fortbestehen, so lange die Künste nicht von der Erde schwinden.

Das Christenthum in der Tonkunst.

Das Unaussprechliche, Unerklärbare, das In-sich-versenken des Gemüths ist gleich eigen dem wahren christlichen Glauben und den höchsten Wirkungen der Musik. Diese Kunst ist also die der christlichen Religion nächstliegende. Wie immer sie in der antiken Welt hoch geschätzt ward, welche tiefe Bedeutung immer ihr schon ein Jahrtausend vor Christus im indischen und später im ägyptischen und israelitischen Gottesdienste innegewohnt haben mag: erst mit dem christlichen Glauben begann ihre Verbreitung über die Welt. Auch ist nur in der Tonkunst der Bruch zwischen der antiken Welt und der christlichen ein ganz entschiedener. Die anderen Künste können der Antike nicht entbehren. Das wäre ein armseliger Dichter, der die griechischen und römischen Classiker nicht kennte; der Architect, der die antiken Bauten nicht wenigstens in Zeichnungen studirt hat, wird schwerlich ein vollendeter Künstler sein; und so lange man von dorischer, jonischer und korinthischer Säulenordnung spricht, von Pilastern und Karyatiden, Apsis ꝛc. wird wohl die vorchristliche Baukunst nicht ignorirt werden können. Die Malerei jener Zeit ist größtentheils verloren gegangen, aber die Reste der Wandmalereien und Mosaiken werden gewiß nicht ohne Rückwirkung auf Tademas Kunstgebilde geblieben sein. Doch die antike

Musik ist als Kunst der Gegenwart gleichgiltig. Was die Musikwelt darüber von den gelehrten Forschern, Ambros, Bellermann, Westphal u. A. erfahren hat, sind höchst dankenswerthe Mittheilungen von wissenschaftlicher Bedeutung, aber für den schaffenden Künstler, sagen wir es gerade heraus, von keinem Nutzen. Nach den Beispielen altgriechischer Gesänge in Ambros', Bellermanns und Westphals Werken kann man mit voller Bestimmtheit behaupten, daß die Kenntniß aller antiken Chorbegleitung und Dithyramben-Musik nicht annähernd die Wirkung auf die Entwicklung dramatischer Musik ausüben würde, welche die Kenntniß des griechischen Dramas auf die Dichtkunst aller Zeiten ausüben mußte und wird.

Doch nicht die Frage vom künstlerischen Nutzen archäologischer Musikwissenschaft hat der vorliegende Artikel zu besprechen, sondern überhaupt nur das Verhältniß der Musik zur christlichen Religion.

Herr Dr. theol. G. Portig hat eine Broschüre geschrieben „das Christusideal in der Tonkunst", in welcher nicht allein die Frage des eben erwähnten Verhältnisses, sondern auch die von der religiösen „Musik" „außerhalb der Kirche", die Möglichkeit, das Ideal des erhöhten, zum Himmel eingegangenen Heilandes in Tönen zu schildern, besprochen wird. Es ist ein sonderbares, aber auch sehr anregendes Büchlein, und wir wollen den Hauptgrundsätzen eine eingehende Prüfung widmen.

Herr Portig will einerseits Manches beweisen, was sich eigentlich gar nicht beweisen läßt, weil es alleinig in dem persönlichen Fürsichempfinden des Einzelnen begründet ist und im Dogma keinen Anhalt findet; andererseits versucht er Dogmatisches noch weiter auszudehnen, als die Gründer des Dogma selbst es gethan. Er will darlegen, daß „der von der Reformation in weiteren Kreisen entzündete und behauptete wahr-

hafte evangelische Geist" als Wissensgehalt des sogenannten modernen Geistes „sogar die edelsten Glieder der beiden großen Hauptkirchen, der katholischen und protestantischen", verbindet und eint: „Ist es doch eine der großartigsten Lehren der Reformation, daß über und aus den Organismen der einzelnen äußeren Kirchen sich der unsichtbare Riesenbau der Gemeinde der Heiligen erhebt, d. h. derer, welche im beseligenden Heilsglauben und nicht im Dogmenglauben stehen".

Und weiter: „Das rein Christliche ist nicht unbedingt an kirchliche Räume und Functionen gebunden, und innerhalb der Kunst bewahrt es wohl allemal einen inneren, nicht aber immer einen äußeren Zusammenhang mit der Kirche. Darum ist auch nur innerhalb der protestantischen Geisteswelt eine Aesthetik statthaft, welche der weltlichen Kunst die Möglichkeit einer ebenso hohen und reinen Idealität zuerkennt wie der kirchlichen; ja streng genommen, beherrscht die weltliche Kunst einen ungleich weiteren Umkreis von Formen und ein viel größeres Gebiet des Phantasie- und Gefühlslebens als die kirchliche. Beide aber beziehen sich auf Gott, auf den Menschen und die Welt u. s. w." „Weil die Reformation dem Subject den unmittelbaren Zugang in Christo, den direkten Verkehr mit dem Quell alles Lebens und aller Liebe erschloß, so vermochte auch der Finger Gottes dem Innern des Menschen unendlich zartere und reichere Tongebilde zu entlocken, als vorher der steinerne Riesenbau der mittelalterlichen Kirche. Aus dem Vollbesitz und Genuß der göttlichen Liebe ergießt sich ein frischer Strom der Beseligung auch in die Liebe der Geschlechter, und diese Liebe wird nun erst in Tönen gefeiert, welche ewig der Poesie unzugänglich bleiben. Ja noch mehr! Selbst wo der Mensch nicht mehr denkend die Welt erobern und mit seiner Vernunft harmonisch umspannen kann, da bemächtigt er sich dichtend in Tönen noch dieser Unendlichkeit und schafft mit den Mitteln der reinen In-

strumentalmusik ein Drama, welches in seiner Weise Antwort gibt auf die letzte Frage einer positiv gerichteten Philosophie."

Dieser letzte Satz klingt stark nach Schopenhauer, der ja auch die Musik, über deren Werke er die grauenhaftesten Urtheile fällte,*) nichts desto weniger als die Kunst bezeichnete, welche das „An sich" der Welt kundgebe, also die höchste Philosophie in sich schließt; er steht auch im Widerspruche mit den zuerst angeführten Sätzen, welche den nothwendigen Zusammenhang der Tonkunst mit dem Christenthum, mit dem Heilande darlegen wollen.

Wir sind weit entfernt, die Schwärmerei des Herrn Portig, selbst wenn sie sich in Abwege verirrt, tadeln geschweige denn verlachen zu wollen; im Gegentheil, wir haben Freude daran. So lange der Glaube an ein Höheres, Edleres, Erhabeneres als das Erdenleben und seine Miseren nicht ganz aus der Welt getilgt ist; so lange die Menschheit nicht dem Materialismus so weit verfallen ist, daß sie nur das Begreifliche und Ergreifliche für wahr hält und alles Andere als unnützen Kram verwirft; so lange also die Kunst nicht dahin gekommen ist, daß sie nur in der Darstellung des gemein Alltäglichen und des „Realistischen" ihre Hauptaufgabe erblickt: so lange werden und sollen in Deutschland schwärmerische Gemüther fortleben, die in der Hingabe an mystische Sehnsucht ein Asyl vor der Tagesmisere suchen. Selbst der größte Dichtergenius der Deutschen, der klarste — der „Grieche" — Goethe, ist von dieser Sehnsucht nicht frei geblieben. Er läßt seinen „Faust" im Momente des Scheidens von der Erde die höchste irdische Lebensweisheit

*) Er stellte Rossini neben Mozart und pries ihn, weil er sich aus den Worten des Textes gar nichts machte. Die vier Menschenstimmen Baß u. s. w. verglich er mit dem Stein-, Pflanzen-, Thier- und Menschenreich 2c.

aussprechen. Aber zu den höchsten Regionen des **Himmels** gelangt dieser erst auf die Fürbitte Gretchens (Una poenitentium) durch den Spruch der Mater gloriosa, der Himmelskönigin, der Mutter Gottes (als solche wird sie von den drei durch Buße geheiligten Frauen angefleht) und ein „Chorus Mysticus“ empfängt ihn. Darf man dieses Schlusses willen Goethe katholischer Neigungen beschuldigen? Gewiß nicht! Er gab sich eben jener Schwärmerei hin, welche allerdings im Mariencultus mehr Nahrung findet als in dem protestanischen Gottesdienste, besonders in dem von gemüthlosen, unduldsamen, hochmüthigen, orthodoxen Pfaffen geleiteten. Auch in den oben angeführten Sätzen des Herrn Portig finden sich Anzeichen jener Schwärmerei, der Sehnsucht nach unerschlossenen Geheimnissen, nach jener Gemeinschaft mit Gott, die im siebzehnten Jahrhunderte von den Pietisten gepredigt ward, gegen welche die Orthodoxen so grimmig zu Felde gezogen sind*). Herr Portig sieht in dem Christus der Bachschen Matthäus-Passion „das Ideal des historischen Christus“, der „Heiland der Menschheit, erbarmender Retter einer sündigen Welt, der trauteste Freund der gläubigen Seele, Dulder und Held zugleich“ ist. Dagegen meint er das Ideal des **erhöhten**, zum Himmel eingegangenen Heilandes, des „**Herrn der Kirche**“, sei in

*) Hier ist darauf hinzuweisen, daß der Pietismus des 17. Jahrhunderts, so läuternd und erhebend er — besonders in seinen Anfängen — gewirkt hat, der freien Entwicklung kirchlicher Tonkunst nicht günstig gestimmt war; es dünkt mir leicht erklärlich, daß in einer Zeit des hohlen Prunkes und leeren Geredes wahrhaft fromme Männer in der Kirche nur den Gemeinde-Choralgesang gelten lassen wollten; daß der Pietismus zuletzt auch in schönredende Frömmelei ausartete, ist bekannt. Vergleiche Schlossers Geschichte des 18. u. 19. Jahrhunderts, V. Auflage, Band I S. 542 ff., Band VI S. 168 u. 169 und Spitta's Bach-Biographie Band I S. 354 ff., in welcher Bachs Stellung zum Pietismus sehr genau beschrieben ist.

Tönen überhaupt nur in der Messe zu schildern, und diese Schilderung sei nur ein einziges Mal und zwar in der Beethovenschen, erreicht worden. Wir wollen diese beiden Urtheile sowie die fast entgegengesetzt lautenden von Spitta ein wenig näher prüfen.

Vor Allem sei auf eine ganz merkwürdige Erscheinung hingewiesen: auf einen bei erster Betrachtung fast unerklärbaren Gegensatz in den künstlerisch-religiösen Anschauungen Bachs und Händels einer- und Beethovens andererseits. Gab es je wahrhaft kirchlich fromme Männer, die ohne zu grübeln und zu sichten am überlieferten Glauben treu festhielten, so waren es Bach und Händel. Bachs ganze Thätigkeit hing ja auf das Innigste mit dem kirchlichen Gottesdienste zusammen, und Händel war zuerst im Dienste des Herzogs von Chandos, dann aber während seiner Wirksamkeit als Direktor der Oper immer und immer wieder mit Schaffen von Tonwerken für den Kirchendienst beschäftigt, bis er sich ganz dem Oratorium widmete, dem religiösen Chor- und Gesangswerke außerhalb der Kirche.*) Beethoven dagegen war ein edel frommer, aber nicht ein gläubiger Christ im dogmatischen Sinne. Ueber seinen Kirchenbesuch wissen die Biographen wenig zu sagen, und der altägyptische Spruch, der in einem Rahmen auf seinem Schreibtische stand,**) deutete auf tiefes Sehnen nach Ueberirdischem,

*) Händel hat schon in Italien, wo er nur katholischen Gottesdienst sah, auch kirchliche Musik geschrieben; dieser Gottesdienst, mit dem der Anglikanische viel äußerliche Aehnlichkeit hat, entfaltet große Pracht, und wir finden sie in seinen Chören wieder, während die nach innen gekehrte protestantische Gläubigkeit sich in Bachs Chören kundgibt. Es ist dies eine rein subjective Ansicht, die wir auch nur als solche betrachtet wissen wollen.

**) Daß der eigentliche Sinn dieses Spruches ein ganz anderer war, als Beethoven ihm unterlegte, ist insofern ganz unerheblich, als ja hier nur von Beethovens Verhältniß zu den religiösen Ideen und

aber nicht auf christliche Tradition. Nun aber haben Bach und Händel nie einen Augenblick gezaudert, weltliche Melodien, die von ihnen auf ganz weltliche Texte componirt waren, einigermaßen umgemodelt den tiefstreligiösen Worten ihrer kirchlichen Werke anzupassen. Es ist genugsam bekannt, wie Händel in seinem „Messias" Melodien aufnahm, die ursprünglich zu erotischen Duetten erfunden waren und wie Bach in das „Weihnachtsoratorium" Arien aus weltlichen Cantaten verpflanzte. Diese so streng religiösen Männer wandelte also nicht der leiseste Gedanke an, daß die Heiligkeit des Gegenstandes besondere Vorbereitung und Weihe auch der Mittel verlange, und daß gerade in der Tonkunst das Profane vom Kirchlichen scharf geschieden werden müsse. Es kann wohl in der Malerei vorkommen, daß der Künstler für seine Madonna ein Modell wählt, von dem nur das Aeußerliche dem Begriffe entspricht — obwohl auch selbst hier die Frage berechtigt ist, ob ein frommer Maler denselben Kopf einmal für ein erotisches Bild und ein andermal für eine Madonna verwenden würde; aber in der Musik scheint eine derartige Vermischung — vom abstract religiösen Standpunkte betrachtet — undenkbar. Und doch ward sie ausgeübt, und von zwei herrlichsten, deutschen kirchlich frommen Meistern. Dagegen war sie bei Beethoven ganz unmöglich; er war ja so streng sittlich, daß er „Don Juan" und „Figaros Hochzeit" um des Textes willen fast verwarf und nur die „Zauberflöte" unbedingt gelten ließ; welch ein Urtheil hätte er trotz seiner unbegrenzten Verehrung für Händel gefällt, wenn er erfuhr, daß in den „Messias" Melodien aufgenommen waren, die ursprünglich unter sehr lebhaften Liebesworten gestanden hatten?!

---

nicht vom Verständnisse der Sprüche die Rede ist. Es kann ja auch Einer in der Felsengruppe einen Tempel Gottes sehen und sich zur Andacht gestimmt fühlen, wo der Geologe nur Gneis oder Grauwacke erblickt.

Diese strengen Anschauungen verhinderten allerdings nicht, daß sein „Christus am Oelberge" ein sehr schwaches Werk ist, nicht blos in der Erfindung, sondern auch im Stile, der nichts von religiöser Stimmung erkennen läßt. Ist dieser Widerspruch zwischen religiöser Gesinnung und religiöser künstlerischer That nicht ein ganz merkwürdiger?

Kehren wir nun zu der Betrachtung der beiden Messen, der Bachschen und Beethovenschen, zurück. Eine Vergleichung der beiden liegt sehr nahe. Ist in ihnen doch ein und derselbe ganz kirchliche Text von zwei so herrlich großen, so weit verschiedenen Meistern componirt, die nur insofern einander gleichen, als sie Beide Romantiker im höchsten, wir möchten sagen im classischesten Sinne des Wortes waren, daß sie den Inhalt, den Gedanken über die Form walten ließen, daß sie herbe Tonstellungen nicht scheuten, wo der organische Gedankengang solche herbeiführte, daß sie diejenigen waren, die am meisten an der Einheitlichkeit des Gedankenganges festhielten und fast niemals den conventionellen Phrasen, Rosalien, Lückenbüßern den geringsten Platz einräumten. So ähnlich die Beiden einander in künstlerischer Gesinnung sein mochten, in der religiösen standen sie meilenweit auseinander; und es ist daher ganz natürlich, daß jeder der Beiden auf *seiner* Seite das Höchste erreichen mußte, daß Keiner unter dem Anderen steht, sondern ihm gegenüber in gleich erhabener Region, zu der er auf seinem eigenen Geisteswege gelangt ist. Wo das dogmatisch-gläubige Versenken in die christliche Symbolik sich mit dem Ausdrucke der höchsten Kunstform vereinigen kann, dort mußte Bach unerreichbar bleiben; wo ein Erheben über alle Dogmatik in jene mystischen Regionen — die Goethe in seinem Faust-Ende andeutete — zur höchsten Anschauung gelangen kann, dorthin ist Beethoven gedrungen.

Man darf übrigens bei der Beurtheilung derartiger Riesenwerke nicht außer Acht lassen, in welcher Zeit und unter welchen

Verhältnissen, nicht etwa den privaten des schaffenden Künstlers, sondern den allgemeinen der Menschheit, sie entstanden sind. Denn gerade die größten Kunstwerke sind diejenigen, in welchen die höchsten Ideen der Zeit, in der sie entstanden, geläutert und verklärt sich wiederspiegeln (selbst die schärfsten Gegensätze sind nicht ausgeschlossen) und vom schaffenden Genius mit den höchsten Ideen aller Zeiten in Verbindung gebracht sind. Das ist ja eben das Merkwürdige, Unerklärliche im wahren Genius, daß Alles, was er schafft, sein eigenthümlichstes Gepräge trägt und doch wieder immer und immer mehr sich mit der Allgemeinheit vereinigt, so zu sagen immer gegenwärtiger (actueller) wird, während gar oft das Beste, was die Talente hervorbrachten, über eine gewisse Periode hinaus nur mehr kunsthistorisches Interesse bietet.

Es kann auch nie oft genug betont werden, daß die größten Künstler immer nur die höchsten Spitzen einer sie umgebenden geistigen Gebirgskette waren, über die sie hervorragen. Sowie die Welt nur die Namen solcher höchsten Spitzen im Gedächtnisse behält, von denen aus die weiteste, herrlichste Aussicht über weite Lande sich eröffnet, und leicht die der anderen Höhen vergißt — obwohl der Weg nach der Spitze über diese andern führt — so auch kennt sie nur die Größten in der Kunst, und dem Forscher bleibt es vorbehalten, die anderen zu erkennen, über welche der Weg zu jenen höchsten führt.

Bach lebte in der Zeit, als das deutsche Bürgerthum trotz aller kleinlichen, oft banausischen Anschauungen und Gewohnheiten der wahre Hüter häuslicher Tugend und ungeheuchelter Frömmigkeit gewesen ist. Das Leben an den meisten deutschen Höfen, besonders an den kleineren, jenen ärgsten Nachäffern Ludwig XV., war ein solches, daß der protestantische Bürger — seufzend — nur im lutherischen Grundsatze von der ausschließ-

lichen Verantwortlichkeit der Fürsten gegen Gott einen traurigen Trost suchen konnte. Und der Kurfürst August III. von Sachsen, König von Polen, dem Bach die ersten Sätze seiner Messe gewidmet hat, folgte dem allgemeinen Beispiele. Die Dresdener Hofwirthschaft jener Zeit ist geschichtlich bekannt genug, wir brauchen also nicht den Leser und uns mit einer Beschreibung aufzuhalten. Leipzig aber war eine durch und durch bürgerliche protestantische Stadt*), und wenn auch des großen Cantors Hoheit als Künstler nicht begriffen ward,**) so galt er doch als Meister der Kirchenmusik, der zu dem Gottesdienste in immerwährender Beziehung stand. Er hatte auch bereits eine große Anzahl unsterblicher kirchlicher Musikwerke geschaffen, als er sich in der H-moll-Messe zum Höchsten erhob. Beethovens Messe dagegen ist nicht das Werk eines frommen, gläubigen Kirchenkomponisten, sondern eines tief empfindenden, aber nicht kirchlich gläubigen Tondichters, der den Gipfel der Instrumentalkunst erreicht hatte und nunmehr das Herzensbedürfniß empfand, sich vor dem Ende seines irdischen Wandelns zur christlichen Gottesidee in Tönen aufzu-

---

*) Es ist höchlichst zu bedauern, daß Spitta in seiner, trotz vieler Ueberschwenglichkeiten verdienstvollen Bach-Biographie kein Wort geschrieben hat über die damaligen Bildungsverhältnisse Leipzigs, über die Stellung seines Bürgerthums und dessen Beziehungen zur Kunst und Wissenschaft. Wenn ein großer Künstler in einer bedeutenden Stadt so viele Jahre an der wichtigsten Stelle, an der eines Leiters der Kirchenmusik in der Hauptkirche, gewirkt hat, so mußte eine gründliche Biographie doch auch wenigstens dem kirchlichen und religiösen Leben dieser Stadt eine genaue Forschung widmen. Namentlich war dies bei Leipzig angezeigt, der Stadt, von welcher gerade in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die stärksten Anregungen zur Bildung und Aufklärung ausgegangen waren.

**) Der hochweise Rath ließ Bachs Frau als Almosenempfängerin sterben.

schwingen. Er war der Sohn anderer Zeiten; er hatte die französische Revolution miterlebt und hielt sich fast für einen Republikaner; er hatte Napoleons I. glorreichen Anfang gesehen nnd verherrlichen wollen. Er war als 22jähriger Jüngling nach Wien gekommen und sogleich von der hohen Aristokratie so liebenswürdig aufgenommen und in ihre Kreise gezogen worden wie niemals ein deutscher Künstler vor ihm. Er hatte die Entfaltung des glänzendsten Hoflebens während der Congreßzeit gesehen und war von den höchsten Persönlichkeiten ausgezeichnet worden. Er stand in regem Verkehr mit allen geistigen Größen seiner Zeit. Einen andern Gottesdienst als den katholischen kannte er nicht, die kirchliche Bedeutung des Chorals war ihm fremd. Sein Versuch, ein Oratorium Christus am Oelberge, also religiöse Musik in einer Form zu schreiben, die der protestantische Norden handhabte, war ein kläglich mißlungener. Von allen Geistesströmungen Deutschlands wurde in Oesterreich nur die katholisirende romantische, von den Convertiten Fr. Schlegel und Ad. Müller in Wien verbreitete, geduldet, ja befördert — da sie sich ganz gut für die damaligen Regierungs-Anschauungen brauchen ließ. Wenn man nun die Individualität Beethovens im Auge behält und dabei die allgemeinen Verhältnisse beachtet, in deren Mitte er lebte und schuf, so erscheint es leicht erklärlich, daß seinem Genius die höchsten musikalischen Ideen dort zuflossen, wo die Worte der Messe dem mystisch katholischen Muttergottesdienste huldigen wie im „Incarnatus“, oder wo sie über das rein Confessionelle hinaus einen allmächtigen Schöpfer preisen und den Glauben aller Zeiten erkennen, wie im Sanctus und im Benedictus, während das rein kirchliche Gebet, das demüthig Gläubige von Bach mit gleicher wunderbarer Weihe und unendlicher Meisterschaft der Form wiedergegeben ward. Spitta hat ganz Recht, wenn er sagt, daß Bachs Messe, obwohl auf Worte

der katholischen Liturgie und ohne jede Verwendung des Gemeindeliedes componirt, „dem echten protestantischen Geiste“ vollkommen Genüge thut. Ebenso richtig ist sein Hinweis, wie diese Messe und nicht die oft citirte Mathäuspassion dem Händelschen Messias gegenüber gestellt werden müsse, weil nur in diesen beiden Werken der Inhalt des Christenthums zur künstlerischen Gestaltung gelangt. Freilich sind manche von Spittas Auslegungen der einzelnen Theile der Messe viel mehr pietistischer als dogmatisch orthodoxer Art und erinnern fast an die von Schlosser*) citirten Sätze aus Arnolds Kirchen- und Ketzerhistorie, aber man kann sich ihrer dennoch erfreuen. Dagegen sind die Urtheile des Herrn Spitta über die Beethovensche Messe insofern einseitig, als er ganz und gar nicht die katholisch-religiöse Empfindungsweise berücksichtigt, die allein Beethoven gekannt hat; er konnte sie nach seiner Weise und in seinem Geiste klären, verklären, aber protestantisch denken und fühlen konnte er nicht. Was andererseits Herr Portig über die einzelnen Theile der Bachschen Messe urtheilt, zeugt ebenfalls oft von einseitiger Auffassung; er scheint besonders zu wenig Gewicht auf die strenge Kunstform zu legen, die in der Kirchenmusik jene vom Weltlichen abgewandte Stimmung, jenes In-sich-versenken zu erzeugen vermag, wie keine andere Kunst. Und in der künstlerisch freiesten individuellsten Handhabung der strengsten Kunstform steht Bach einzig da.

Wir müssen nun an die Hauptfrage treten; lassen wir zuerst Herrn Portig selbst sprechen.

„Wann der Genius erscheinen wird, welcher, frei von Schranken der Confessionalität, aber wurzelnd in den Lebenstiefen des evangelischen Christenthums, das Christusideal in Tönen der Menschheit schenken wird: wer wollte das bestimmen?

---

*) Geschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, Band I S. 548/49.

Fußen müßte er jedenfalls auf den Werken seiner protestantischen Vorgänger, Protestant selbst brauchte er nicht zu sein. Die Gemeinde der Auserwählten (Heiligen) ist in der Kirche wie in der Kunst nicht gebunden an die Grenzen eines Sonderbekenntnisses. Das freilich, was die edleren Elemente der modernen Weltanschauung und Cultur enthält, wird erst noch eine tiefere Versöhnung suchen müssen mit dem geist- und gemüthvoll reconstruirten neutestamentlichen Wesensgehalt, ehe in Klängen von himmlischer Schönheit die Liebe und das Leid dessen geschildert werden kann, welcher das Herz und das Haupt der Menschheit im Himmel und auf Erden ist. Wohl wird auch das vollendetste Oratorium immer nur ein Gleichniß, nie ein erschöpfender Ausdruck jener Persönlichkeit von schlechthin einzigen Dimensionen sein; immer aber wird es die innigste und duftigste Sprache enthalten, in welcher überhaupt auf Erden die gläubige Seele von und mit ihrem himmlischen Bräutigam zu reden vermag. Nur das Virtuosenthum kann wähnen, daß in der Kunst mit der schönen Form Alles erreicht sei und der sittlich-religiöse Gehalt das Spiel der reinen Formen selbst in den höchsten Schöpfungen der Kunst nicht beeinflusse oder gar trübe. Die echte Kunst wird nie etwas Anderes wollen und können, als dem höchsten, d. h. dem sittlich-religiösen Gehalt zur Wiedergeburt und Auferstehung zu verhelfen in einer Form, durch welche er erst wahrhaft lebt und befruchtend die matten Herzen der Erdenpilger zu erfüllen im Stande ist. Den übersinnlichen Gehalt des Christenthums aber läßt keine Kunst so ahnungsvoll erscheinen wie die Musik. Den Willen mag mehr das begeisternde Wort, die Phantasie mehr die Malerei anregen: die Tiefen des Gemüths befriedigt die Musik allein. Den Christus des gepredigten Wortes können wir anbeten, den Christus in Farben als Ideal eines Menschenkopfes be-

wundern: lieben aber werden wir am meisten den Christus in Tönen."

Wir haben hierauf zu bemerken: Das wahre Christus-Ideal kann die Kunst nur in zwei Erscheinungen des Heilandes suchen: in der Bergpredigt, da er die Menschen lehrt, das Heil in der Entsagung und in der Hoffnung auf eine bessere Welt anzustreben, und in der Auferstehung, da er der Welt nicht mehr angehört. In allen anderen Phasen ist Christus der Leidende, „des Menschen Sohn". Aber jenes aus dem Evangelium geschöpfte reine Ideal, das eigentlich mit der Dogmatik nichts zu schaffen hat — denn wo käme diese hin mit dem Verbot des Eides und dem „Gebet im Kämmerlein"? — ist der Darstellung durch die Kunst unzugänglich und nur der inneren Anschauung sich offenbarend. Die bildende Kunst kann nur menschliche Gesichtszüge veredeln und als „Christus" bezeichnen, sie muß von vornherein auf das Göttliche, nur zu Ahnende verzichten. Der größte christliche Dichter verstummt, da er versuchen will, die Dreieinigkeit, den Christus im Himmel, zu besingen; Dante sagt im Paradiese ausdrücklich, daß sein Schauen mächtiger war als die Rede sein kann, und daß selbst sein Gedächtniß vor solchem Uebermaße weiche*), daß die Gottheit im zurückstrahlenden Lichte erschien**), und daß es ebenso leicht für den Geometer sei, die Quadratur des Zirkels zu finden, als für ihn (den Dichter) die Erscheinung deutlich zu beschreiben.***) Der Christus in Miltons „Verlorenem Paradiese", der den Menschen als Gottes jüngsten Sohn bezeichnet

---

*) — — il mio veder fu maggio
Che il parlar nostro, ch' a tal vista cede
E cede la memoria a tanto oltraggio.
Paradies 33 V. 55—57.

**) Ebendas. V. 128.

***) Ebendas. V. 133—136.

(Buch III), der sich freiwillig als Sühneopfer für ihn anbietet, und dessen Fleischwerdung dann Gott Vater anordnet, ist eine hochpoetische Erfindung, die aber der evangelischen Lehre ferne steht, und auch nicht den „Herrn der Kirche", den Heiland, schildert. Klopstocks „Messias" ist ein Beweis, wie die tiefste kirchliche Gläubigkeit im breit angelegten Kunstwerk ohne vollendete Meisterschaft der Form oft weniger wirkt, als das einfache, anspruchslose, religiöse Gedicht. Auch die Tonkunst kann nur vorhandene Formen handhaben, um die Darstellung jenes Ideales zu versuchen; sie kann nur die Stimmung erzeugen, welche durch immerwährende weitergehende Abstraction zum inneren Schauen gelangt; und Herr Portig selbst gesteht die Unzulänglichkeit der Kunst, wenn er seine interessante Schrift mit den Worten schließt: „Das ist der Real-Idealismus der Religion, welcher den der Kunst noch übertrifft."

Richard Wagners religiöse Anschauungen.

Der Artikel „das Christenthum in der Tonkunst" beschäftigte sich mit den Ansichten eines Theologen über die christliche Musik; der vorliegende soll die Aussprüche des großen Dichter-Komponisten über die Beziehungen der Kunst zur Religion prüfen. Also nicht die großartigen geistigen Schöpfungen Rich. Wagners sollen hier besprochen werden; auch nicht die Thaten des Menschen Wagner, die gar oft zu den Lehren des Christenthums einen recht entschiedenen*) Gegensatz bilden; sondern nur seine auf diese Frage bezüglichen Schriften. Als die wichtigsten stellen sich dar: Der Artikel „Religion und Kunst" in den Bayreuther Blättern, Oktober 1880, und die 1885 erschienenen „Entwürfe, Gedanken" u. s. w. aus seinem Nachlasse. Die erst-

*) Daß es nicht der Lehre Christi entspricht, wenn Einer den Mann, dem er die unterthänigsten Briefe schreibt, den er als den „Selbstherrscher der Töne", seinen „Herrn und Meister", den „Alles vermögenden" preiset, von dem er künstlerisch in der edelsten Weise unterstützt ward, ein paar Jahr später den „verdorbensten Musikmacher" nennt; daß er auch nicht christliches Gemüth bekundet, wenn er die edelsten lebenden Künstler der Nation: Brahms, Heyse u. A. theils selbst in der hämischsten Weise angreift, theils von seinen Trabanten mit Schmutz bewerfen läßt: das können nur die wüthendsten Bayreuthianer leugnen, deren Christenthum allerdings auch vorzugsweise im Schimpfen sich kundgibt.

genannte Schrift ist schon insofern ganz besonders merkwürdig, als sie das Gegentheil des Principes aufstellt, das Richard Wagner bis dahin in seinen größten Musikdramen „Tristan“ und „Ring der Nibelungen“ zur Ausführung gebracht hatte. Hier wollte er den „natürlichen“, den „jugendlich schönen“ den „wahren Menschen überhaupt“ schildern, der seine Gefühle über die conventionellen Moralitätssatzungen erhebt; Siegmund und Sieglinde, Tristan und Isolde sind ja auch genugsam als die Urbilder solcher wahrer schöner Menschen gepriesen worden. Um so verwunderlicher mußte nunmehr eine Schrift Wagners erscheinen, worin die Tonkunst als diejenige Kunst bezeichnet wird, welche „das eigenste Wesen der christlichen Religion mit unvergleichlicher Bestimmtheit offenbart“, die „als reine Form eines gänzlich vom Begriffe losgelösten Gehaltes, als eine welterlösende Geburt des Dogmas von der Nichtigkeit der Erscheinungswelt selbst gilt.“ Die verwunderliche Erscheinung wird jedoch erklärlich, wenn man ins Auge faßt, daß Richard Wagner zu jener Zeit den „Parsifal“ vollendete, und daß die Leute darauf vorbereitet werden sollten, in diesem Werke die wahre christliche Kunst zu erblicken. Aber nicht mit Parsifal haben wir uns zu beschäftigen, nur mit „Religion und Kunst“.

Richard Wagner beginnt mit dem Grundsatze, daß, wo die Religion künstlich wird, die Kunst die Religion zu retten berufen ist, weil der Priester die „religiösen Allegorien für thatsächlich angesehen“ wissen will, der Künstler aber „durch ideale Darstellung des allegorischen Bildes zur Erfassung des inneren Kernes, der unaussprechlichen göttlichen Wahrheit (des Symboles) hinleitete.“ Was er von dem Dogma der unbefleckten Empfängniß sagt, ist sehr geistreich, hat jedoch mit dem Christenthum wenig zu thun. Nun aber kommen die Deductionen: Die Sündhaftigkeit der Menschen entsteht mit der Tödtung des Lebendigen und der Verspeisung der Leichen gemordeter Thiere;

die Geschichte zeigt von ihrem ersten Aufdämmern den Menschen bereits als „ein an stetem Fortschreiten sich bildendes Raubthier; dieses erobert die Länder, bildet die Staaten und richtet Civilisationen ein, um seinen Raub in Ruhe zu genießen". Das Ungenügende der „wissenschaftlichen Kenntnisse von dem ersten Ausgangspunkte dieser geschichtlichen Entwicklung" gesteht Wagner ein, deducirt aber immer weiter, selbstverständlich aus seinen eigenen Voraussetzungen. So gelangt er zur griechischen Kunst; nachdem er sie ganz herrlich geschildert hat, kommt er zum Ergebniß: „So sehen wir denn die griechische Kunst ohne den griechischen Genius das große römische Reich durchleben, ohne eine Thräne der Armen trocknen, ohne dem vertrockneten Herzen des Reichen eine Zähre entlocken zu können." Bei allem Göttlichen! wir kennen heute eine Kunst, die sich rühmt, sehr christlich zu sein, welche solch ein Wunder auch nicht zu Stande gebracht hat! Wem ein Herz für seinen Nächsten in der Brust schlägt, der hilft ihm, ohne je eine Symphonie oder ein Musikdrama gehört zu haben, und wer es nicht hat — der wird auch nach der schönsten christlichen Kunstleitung ein eudämonistischer liebenswürdiger Genußmensch bleiben, selbst wenn er die Worte Christi bei Verteilung von Brod und Wein nicht dogmatisch-symbolisch auffaßt, sondern nach Wagners Lehre realistisch, und Vegetarianer wird — als welcher er allerdings auch nicht Wein trinken, also auch Christi Lehre nicht ganz einhalten darf. Hier muß auch ein sehr arger nicht zu beschönigender Irrthum Richard Wagners hervorgehoben werden. Er sagt vom Abendmahle Christi: „Sein eigenes Blut und Fleisch gab er, als letztes höchstes Sühnungsopfer für alles sündhaft vergossene Blut und geschlachtete Fleisch dahin, und reichte dafür seinen Jüngern Wein und Brot zum täglichen Mahle: solches allein genießet fortan zu meinem Andenken. Dieses das einzige Heilamt des christlichen Glaubens: mit seiner Pflege ist alle Lehre des

Erlösers erfüllt.“ Die Worte: „Solches Allein“ hat Christus nicht gesagt. Sie sind weder in Matthäi 26, noch in Marcus 14 zu finden. Dagegen steht in Ev. Lucä ausdrücklich: „Mich hat herzlich verlangt, das Osterlamm mit Euch zu essen“. Wagners Beweisführung mag also nun für diejenigen maßgebend sein, welche das Evangelium nicht kennen, gerade wie der „Parzifal“ viele Leute kirchlich stimmte — die nie in die Kirche gingen.

Eine weitere Gedankenentwicklung Wagners ist so merkwürdig, daß sie wörtlich angeführt werden muß: „Vielleicht ist schon die eine Unmöglichkeit, die unausgesetzte Befolgung dieser Verordnung des Erlösers durch vollständige Enthaltung von thierischer Nahrung bei allen Bekennern durchzuführen, als der wesentliche Grund des so frühen Verfalles der christlichen Religion als christliche Kirche anzusehen. Diese Unmöglichkeit anerkennen müssen, heißt aber soviel, als den unaufhaltsamen Verfall des menschlichen Geschlechts selbst bekennen.“ Wagner, der für seine Person viel Fleisch genoß, vergißt hier, daß die von ihm so hochgepriesenen Hindus keine thierische Nahrung genießen; sollten sie nicht am Ende die Regeneratoren des Menschengeschlechts sein können?

Und weil — so deducirt er weiter — das reine Christenthum nicht erhalten werden konnte, so griffen die Religionen zum schreckhaften Judengott: „Offenbar ist es nicht Jesus Christus der Erlöser, den unsere Herren Feldprediger vor dem Beginne der Schlacht den Bataillonen zum Vorbild empfehlen, sondern nennen sie ihn, so werden sie wohl meinen Jehova, Jahve“ u. s. w. Luther mag sich für diese Exegese bedanken! Wenn R. Wagner annimmt, der Löwe und der Tiger wären ursprünglich pflanzenfressende Thiere gewesen, die nur durch den Hunger „an den Wüstenrändern zu reißenden Thieren sich entwickelten“, so vergißt er, daß der Hunger die stärksten pflanzen-

fressenden Thiere, den Elephanten und das Wildschwein, nicht zum Fleischessen bewegen kann, während der gefangene junge Fuchs, der nur mit Milchspeise gefüttert wurde, nichtsdestoweniger das erste Huhn, das in den Bereich seiner Hüttenkette kommt, erfaßt und verzehrt.

R. Wagner spricht von Versuchen zur Wiederauffindung des „verlornen Paradieses", von „regeneratorischen Versuchen"; als solche bezeichnet er den Vegetarianismus (Pflanzenkost) und den Verein zum Schutze der Thiere.

Ueber diese beiden Fragen kann ich mehr Competenz beanspruchen, als er. Ich habe auf das Andrängen unseres Hausarztes, eines ganz strengen Vegetarianers, die Pflanzenkost mehrmals versucht, erst als Kur, mit wunderbarem Erfolge, einmal jedoch als Lebensregel. Auch bin ich Mitglied der beiden Berliner Thierschutzvereine, und darf wohl sagen: meine Thätigkeit war nicht unersprießlich. Ich besitze vier Hunde, die als herrenlose Findlinge in mein Haus kamen, und haben manche anderen ein Unterkommen gefunden. Auch kennen mich viele Besitzer von Ziehhunden, und viele Kutscher, die ihre Pferde mißhandelten. Vom Vegetarianismus als Princip kann ich sagen, daß er vielleicht, besonders bei nervösen Naturen, eine ruhigere Stimmung hervorbringt, eine freundlichere Ergebung in das Unvermeidliche der unbegreiflichen Weltordnung; aber die geistige Energie, die Ausdauer der Arbeitskraft des Gehirnes wird nach meiner Erfahrung durch strenge Einhaltung des Principes nicht gefördert. Mäßigkeit ist wohl allen geistig stark beschäftigten Menschen geboten, (doch waren Kant und Schopenhauer ziemlich starke Esser), aber alleinige Pflanzenkost dürfte nur für das „Erleiden", für die Passivität des Charakters, für Resignation wirken. Auch verbietet das Princip den Genuß von Wein, wie ich schon gesagt habe — und wo will man immer gutes Trinkwasser finden? Der Verein der Thierschützer hat viel größeren

Einfluß, aber meines Erachtens nach müßte in der Schule, und zwar gleich vom ersten Beginne, mehr dahin gewirkt werden, die Kinder zum Mitleid anzuregen. Uebrigens sind auch hier, leider! die Uranlangen mit entscheidend. Wer gleich mir die Kindesnatur jahrelang beobachtete, der wird wissen, daß manche ganz kleine Kinder sich freuen, wenn sie ein Thier sehen, und es liebkosen, während andere gleich danach hauen und stechen oder sich schreiend abwenden.

Alle Versuche, welche zur Veredlung der Menschheit beitragen, sind höchst achtungswerth, aber der Gedanke, durch Dieses oder Jenes eine Regeneration herbeizuführen, ist utopisch!

Bis hierher konnten wir „Kunst und Religion“ mit vollem Ernste prüfen. Was aber nunmehr folgt, läßt sich nicht mehr ganz so behandeln: Die vorgeschlagene Auswanderung nach Südafrika, der Ausfall gegen die Geldsäcke (haben vielleicht „Arme“ an Geist oder Gelde das Theater und „Wahnfried“ gebaut?), die Behauptung, daß die Sprache „vom Sanskrit bis auf das heutige Sprachen-Amalgama eine zunehmende Degeneration aufdeckt,“ die unglaublichen Syllogismen vom Willen, der vor sich selbst erschreckt und im Wüthen gegen jedes Hinderniß des Begehrens seine Selbstverneinung ausdrückt, vom Leiden und Mitleiden, von der Negation der Negation, und von der Befreiung von allen Uebeln durch den Vegetarianismus u. s. w. und zuletzt durch die Erkenntniß der letzten vier Symphonien Beethovens*), die Analogie und der Vergleich zwischen der reinen und fleckenlosen Aufnahme mit dem „merkwürdigen

*) Von der siebenten und achten sagt er: „Aller Schmerz des Daseins bricht sich an dem ungeheuren Behagen des Spieles mit dem Humor; der Weltenschöpfer Bramah lacht über sich selbst, da er die Täuschung über sich selbst erkennt (!!)“ u. s. w. (Beethoven von Richard Wagner Seite 36).

Gottesdienst der Shaker-Gemeinde in Amerika", deren Mitglieder nach feierlich und herzlich bestätigtem Gelübde der Entsagung im Tempel singend und tanzend sich ergehen (und unter welchem bekanntlich die ärgsten Heuchler und Betrüger zu finden, wie einst unter den frommen Königsberger „Männern und Frauen im Geist" und „Seelenbräuten"); Alles das ist nicht ernsthaft zu behandeln; entweder man muß verzückt sein oder — nicht weiter gehen. Wagner selbst endet seinen Artikel nicht ernsthaft, sondern mit einigen der Würde des Gegenstandes durchaus nicht angemessenen Anekdoten über Auerbach, Felix Mendelssohn und Friedrich den Großen. Ich aber sage: die Menschen, welche wahrhaft religiöse Gefühle im Herzen hegen, leben mäßig und haben für die Thiere Mitleid. In denjenigen, welche nicht durch sich selbst zu religiösen Gefühlen gelangt sind, werden nicht Vereine und noch weniger die Wagnersche Schrift solche erwecken.

Die „Nachgelassenen Fragmente" bieten einen tiefen Einblick in die geistige Entwicklung Richard Wagner's, ja vielleicht die wichtigste Grundlage für eine künftige richtige Lebensbeschreibung. Die erste Abtheilung „Entwürfe" zeigt den R. Wagner der Gährungsjahre 1849—51, der die Wiederbelebung der Kunst nur aus der vollständigen Umwandlung des Bestehenden erhofft, in den Aufzeichnungen zu einem größeren Aufsatze „das Künstlerthum der Zukunft"; „zum princip des communismus" (die Orthographie ist beibehalten). Hier wird „die vollkommenste Befriedigung des Egoismus durch den Communismus, durch die vollständige Verneinung, Aufhebung des Egoismus" gepriesen; „das Christenthum ist nothwendiger Irrthum, nicht aber die Nothwendigkeit selbst; die Nothwendigkeit ist die Wahrheit, welche überall als treibende — selbst den Irrthum treibende — Kraft hervortritt, wo der Irrthum sein Ziel erreicht, sich selbst ver-

nichtet hat"*) u. s. w. Merkwürdig ist eine Betrachtung (Seite 25) über die Entstehung und Verbreitung des Christenthums (als rein „populärer Ausdruck", als „Geburt des Volkes"), über dessen Entartung durch die Theologie und Philosophie und dessen künftige Rettung durch den aus dem Volke entsprungenen Communismus. Die Prämissen Richard Wagners sind unrichtig; denn schon der große Historiker Schlosser, bekanntlich ein schwärmerischer christlicher Idealist, Verehrer der ältern Kirchen-väter-Schriften, hat im Hinweis auf Semlers und Griesbachs Läuterungsversuche bemerkt, jenes „Urchristenthum", mit dem die Theologie nichts zu schaffen hätte, wäre ein sehr problematisches. Aber es ist doch in hohem Grade interessant, nachzuforschen, wie Richard Wagner die religiösen Fragen im Beginne seiner Laufbahn auffaßte und wie er sie später deutete!

Ein kleiner Abschnitt „Persönliches" belehrt den Leser über die Grundsätze Wagners, und warum er auf Angriffe gegen ihn und seine Kunstansichten nichts erwiderte. Hier wäre zu bemerken, daß seine „Censuren" zwar nicht directe, aber ziemlich unverhüllte Erwiderungen auf Angriffe gewesen sind, daß der Brief an Frau v. Muchanoff mit der „zweiten Auflage des Judenthums in der Musik" die stärksten Beschuldigungen aller Gegner dieser Schrift enthält, und daß seine unbedingten Anhänger nicht blos gegen Angriffe, sondern gegen jede leise Abweichung von der Meinung, gegen einen leisen Zweifel an der Unfehlbarkeit des Meisters in oft unbezeichenbarer Weise polemisirten. Ich will dieser unerquicklichen Frage keine weitere Betrachtung widmen und zu dem ganz merkwürdigen dritten Abschnitt über-

---

*) Im Original sind große Anfangsbuchstaben nur nach einem Schlußpunkte angewendet, alle anderen Wörter mit kleinen Buchstaben geschrieben.

gehen. 1856, Zürich, 16. Mai, datirt eine Skizze zu einem Musikdrama, das die letzten Wanderungen und Lehren Buddah's darstellen sollte (Seite 97/98). Daneben (Seite 99) „Mariafeld 1864: Buddha – Luther — Indien — Norddeutschland: Dazwischen Katholizismus*) (Süden — Norden) Mittelalter. Am Ganges: milde reine Entsagung: in Deutschland mönchische Unmöglichkeit: Luther deckt diese klimatische Unmöglichkeit zur milderen Entsagungslehre des Buddha auf: es geht hier nicht, wo wir Fleisch essen, Gebrautes trinken, uns stark bekleiden und warm logiren müssen. Hier muß transigirt werden: unser Leben hier ist so geplagt, daß wir ohne „Wein, Weib und Gesang“ es nicht aushalten und selbst dem alten Gott nicht dienen können.“ — Wenn Richard Wagner genauer erforscht hätte, wie die Priester Buddhas alljährlich im Frühling während einiger Wochen das Fest feiern, in welcher sie der Entsagung entsagen, und sogar mit Hinweis auf den Stifter der Religion**), so wäre er leicht zu dem Schlusse gelangt, daß die Pfaffen am Ganges und anderen heiligen Strömen nicht anders geartet sind als die in kälteren Klimaten, und daß der wahre Glaube und dogmatisches Formelwesen überall ziemlich weit auseinanderliegen. — Eine merkwürdige, kurze aber inhaltschwere Auslegung des Cis-moll-Quartetts von Beethoven zeigt Wagner im glänzendsten Lichte des großen Tondichters und ernsten Denkers. Auch die Auslegung des Vorspiels zum dritten Acte

*) Hier ist bereits die Orthographie der oben gedruckten gleich; große Anfangsbuchstaben der Substantiva.

**) Siehe Lindners „Zur Tonkunst“ Seite 204/5. Lindner war ein eifriger Anhänger Schopenhauers, der ihn und Frauenstädt seine „Apostel“ nannte. Aber er war zu sehr tiefer Kenner der Musik, um Schopenhauers sehr oberflächliche Ansichten über Tonkunst zu theilen. — Ob R. Wagner wohl geahnt hat, daß eine der Hauptlehren der Buddhaisten „Musik machen“ verbietet?

der „Meistersinger“ ist ungemein anregend. Seltsam nimmt sich nach der oben angeführten Skizze von Buddha und jenen Worten über Luther die Skizze aus: „Vorspiel zu Parsifal“. Und es ist höchst bezeichnend, daß der Commentator des Buches, Herr von Wolzogen, der getreueste Anhänger R. Wagners und genaueste Kenner all' seiner Hervorbringungen, der in einem Anhange fast zu jedem einzelnen Theile jedes Abschnitts die Stellen in den „Gesammelten Werken“ angiebt, welche mit dem Theile im Zusammenhange stehen (oft sechs bis zehn für einen Satz) keine Stelle fand, die er auf Buddha-Luther und die Skizze für das Parsifal-Vorspiel beziehen konnte. Vielleicht giebt der vierte Abschnitt des Buches selbst einigen Aufschluß: „Metaphysik, Kunst und Religion, Moral, Christenthum“. Hier begegnet man einem Satze (S. 114): „Unter Gott sucht sich der Mensch genau genommen das Wesen vorzustellen, welches den Leiden des Daseins (der Welt) nicht unterworfen ist, somit über der Welt steht — dieses ist nun Jesus (Buddha), der die Welt überwindet.“ Dieser Satz beweiset wohl unwiderleglich, das Rich. Wagner sich das Christenthum nach seiner Weise zurechtlegte. Und noch die letzten Worte des letzten Artikels, den er geschrieben hat im Palaste Vendramin 11. Februar 1883, weisen auf Buddha hin. Das Fragment mit der Ueberschrift „Das Weibliche im Menschlichen“ war die Grundlage eines Artikels, der zur bereits veröffentlichten Abhandlung „Religion und Kunst“ den „Abschluß“ bilden sollte. „Während mit hellster Deutlichkeit uns der Verfall der menschlichen Racen vorliegt, ersehen wir die thierischen Geschlechter, außer wo der Mensch sich ihrer Mischungen bemächtigte, in großer Reinheit forterhalten*): offenbar, weil diese keine

*) Das ist nun ganz falsch; nur die Raub- und die Waldthiere erhalten ihre Racen ungeschwächt. Die zahmen verkümmern und ver-

auf Eigenthum und Besitz berechnete Conventions-Heirath kennen. Sie kennen aber auch keine Ehe; und ist es die Ehe, welche den Menschen so weit über die Thierwelt zur höchsten Entwickelung seiner moralischeu Fähigkeiten erhebt, so ist wiederum der Mißbrauch der Ehe zu gänzlich außer ihr liegenden Zwecken der Grund unseres Verfalles bis unter die Thierwelt." Diesem Satze folgen Betrachtungen über Polygamie und Monogamie, denen, wie schon bemerkt, der Abschluß fehlt, über die also ein Urtheil nicht gefällt werden darf.

Wagners Ansichten und Aussprüche über religiöse Dinge waren die eines hochgenialen Mannes, der vor Allem dahin strebte, nie Etwas zu thun oder zu schreiben, was den Thaten oder Schriften Anderer gliche. Die wahre Religiosität schreitet auf einem entgegengesetzten Pfade; sie sucht nicht Andere zu beherrschen, sondern im Verein mit ihnen Gutes zu wirken.

---

fallen in der Fortpflanzung der Familie; nur die „Mischung" kräftigt die Racen.

Musikdrama, geistliche Oper, Konzertoper, modernes Oratorium.

Seit Richard Wagner das Musikdrama schuf, wandten andere Komponisten alle erdenkliche Mühe an, ihrerseits etwas Neues in dramatischer Musikform zu erdenken. Unter ihnen ragen Anton Rubinstein und Max Bruch als die Bedeutendsten hervor. Jener ist der genialere, reicher Begabte, dieser der ernsthaftere, künstlerisch Gewissenhaftere. In fast allen Werken Rubinsteins finden sich überraschende Gedankenblitze, die nur aus einem glänzenden Musikgeiste herausspringen konnten — neben vielem Banalen, Hergebrachten, aller Stileinheit Widersprechenden lassen Form und Instrumentation auch öfters künstlerische Umsicht und Sorgfalt vermissen. Bruch besitzt nicht soviel Erfindung, aber sein Stil ist immer einheitlich, seine Stimmführung und die Behandlung des Orchesters zeugen von gleich großem Geschicke und Fleiße. Beide hochschätzenswerthe Künstler bieten die sonderbare Erscheinung, daß sie ganz widerstrebende Elemente zu vereinigen streben; Rubinstein will in der „geistlichen Oper" das was dem Oratorium fast ausschließlich angehört, auf die Bühne bringen, Bruch sucht eine Art von historischem Oratorium zu schaffen, Bühnenhaftes mit dem Oratorischen zu mischen, also eigentlich eine Konzertoper zu erzeugen. Er hat mit seinem „Achilleus" einen nachhaltigen und verdienten Erfolg gewonnen,

ja sogar dramatisches Talent bekundet, während Rubinstein trotz mehrfacher Versuche (Maccabäer, Sulamith) eine höhere Anerkennung, als die interessanter Einzelheiten nicht erlangen konnte. Der Grund hierfür liegt in der falschen Richtung, die Rubinstein von vornherein eingeschlagen hat. Lassen wir ihn selbst sprechen, um seinen Irrthum an seinen eigenen Werken zu begreifen.

Vor einigen Jahren erschien eine Sammlung „Vor den Coulissen", veranstaltet von Herrn Lewinsky. In dieser hat Rubinstein „wenn auch nur flüchtig" dargelegt was er unter „Geistlicher Oper" verstände. Obwohl er nun sein letztes derartiges, auf der Hamburger Bühne aufgeführtes Werk „Sulamith" (Text von Rodenberg) „Geistliches Bühnenspiel" genannt hat, so ist das nur ein anders klingender Titel; der Grundgedanke ist derselbe; was er von seinem nicht auf der Bühne aufgeführten „Thurm von Babel" sagt, ist auf „Sulamith" in vollstem Maße anwendbar! Hören wir ihn:

„Das Oratorium ist eine Kunstgattung, die mich seit jeher zum Proteste stimmte; die bekanntesten Meisterwerke haben mich (nicht bei ihrem Studium, sondern beim Hören in den Aufführungen) immer kalt gelassen, ja oft geradezu mißgestimmt. Die Steifheit der Formen, sowohl der musikalischen wie insbesondere der poetischen, erschienen mir in völligem Widerspruche zu der hohen Dramatik der Stoffe. Nun gar die großartigen Gestalten des Alten oder Neuen Testaments von Herren im schwarzen Fracke mit weißer Halsbinde, gelben Handschuhen, ein Notenheft vor dem Gesichte, oder von Damen in moderner, oft extravagantester Toilette singen zu hören und zu sehen, das hat mich immer dermaßen gestört, daß ich zu reinem Genusse niemals gelangen konnte." Er meint dann, daß das Alles „viel großartiger, packender, richtiger und wahrer auf der Bühne in Costümen und mit Decorationen, mit der vollen Action dar-

zustellen sein müsse.“ — „Wie mächtig müßte erst der Eindruck von Bühnen-Aufführungen Bachscher, Händelscher, Mendelssohnscher und anderer Werke sein!“ Man müßte also im Gegensatze zu „weltlichen“ ein „geistliches Theater“ für „geistliche Oper“ bauen. Er verwahrt sich gegen die Idee, daß sein Mittel „zur Verbreitung und Förderung kirchlicher Interessen, Ziele oder Zwecke“ ersehen sei. „Für mich gilt nur einzig und allein die Kunstfrage, die nur in diesem Falle als eine hohe, schöne und der Verwirklichung würdige erscheint“ u. s. w. Daß die „geistliche Oper“ sich von der weltlichen bedeutend unterscheiden müsse, stellt er fest: „breitere Form, mehr Polyphonie, erhabenere Declamation; Stimmung erwecken, Stimmung, ich möchte sagen, geistlicher Art, ist Ziel und Zweck.“ Als Beweis, daß die biblischen Stoffe durch die Bühne, welche ja den höchsten Culturzwecken dienen und entsprechen soll, nicht entweiht würden, führt der geniale Künstler an, daß in den Bildergalerien Heiligenbilder neben Teniersschen Schänkstuben hängen, ohne ihre Wirkung einzubüßen; daß die Oberammergau-Spiele mächtigen Eindruck hinterlassen und daß die Transparentbilder mit Absingung von a capella-Chören zu gewissen Zeiten an der königlichen Akademie gezeigt, in „schöne, feierliche Stimmung“ versetzen.*) Er schließt mit der Erklärung, daß er das ursprünglich als Oratorium entworfene „Verlorene Paradies“ und

*) Der sehr musikverständige edle Gelehrte Professor Lazarus hat in seinem allbekannten Werke „Das Leben der Seele“ gerade diese Transparentbilder mit Gesang aufs entschiedenste verworfen; hat in dem Capitel: „Vermischung und Zusammenwirkung der Künste“ dargelegt: „daß die beiden Kunstproductionen anstatt sich gegenseitig zu unterstützen und zu ergänzen, vielmehr in der Wirkung einander stören“; daß man entweder die Augen schließen oder die Ohren zuhalten müßte, um eine Kunst ganz zu genießen. Und nun führt Rubinstein diese Production als Beweis für seine Idee an! Daß der Anblick eines Bildes in der Galerie, wo jeder Beschauer sich vor das

„Thurmbau von Babel" später in dramatische Form gebracht und die Werke „geistliche Opern" genannt habe, weil er die „Hoffnung nicht aufgiebt", daß sein Plan später oder früher aufgenommen werden wird.

Diese Darlegungen erwecken zwei Fragen über die Hauptpunkte: Was ist die „geistliche Oper" nach der Idee Rubinsteins; und sind der „Thurmbau" und „Verlorenes Paradies" geistliche Opern, vom Standpunkte des Componisten selbst betrachtet?

Wenn Erweckung geistlicher Stimmung Ziel und Zweck der geistlichen Oper sein soll, so ist der große Bühnen-Apparat, wie er bei sichtlicher Darstellung der meisten biblischen Vorgänge unbedingt nothwendig wäre, von vornherein ausgeschlossen. Eine ganz einfache Ausstattung würde die Wirkung nur abschwächen und den genialen Componisten wenig befriedigen, der, wie bekannt ist, für jede kleine Einzelheit sorgfältige Einrichtung verlangt. Nun wollen wir einmal die Möglichkeit der richtigen Ausstattung einer geistlichen Oper ins Auge fassen, und wir wählen als Gegenstand Rubinsteins „Thurm von Babel". In der ersten Scene liegen die Tausende Bauleute schlafend umher, werden von den Aufsehern geweckt, eilen an die Arbeit. In der dritten oder vierten Scene (wir erzählen aus dem Gedächtnisse) wird Abraham auf Befehl Nimrods in den Feuerofen geworfen, aber er verbrennt nicht; das Feuer wird von Engeln gelöscht. In der darauffolgenden Scene stürzt der Thurm zusammen. Die Völker vertheilen sich. In der letzten Scene singen die Engel Hallelujah, die höllischen Dämonen triumphiren, daß sie dennoch über die Menschen siegen werden, und die Menschen vertrauen auf Gott. Nun denke sich Einer das auf

---

stellt, das ihn anzieht, und dabei verweilt — gleichwie der Leser in der öffentlichen Bibliothek das von ihm gewählte Buch — liest nicht mit dem Theaterbesuch verglichen werden kann, leuchtet von selbst ein.

der Bühne: die Arbeiter, den Thurm, den Feuerofen, den Zusammensturz, die Völkerwanderung, die Engel und die Dämonen! Wie viel Menschen, wie viel Decoration und Verwandlungen! Wo bliebe denn die Zeit und geistige Sammlung für die „geistliche Oper", für die „geistliche Stimmung"? Ist denn nicht der Konzertsaal mit den „Herren im schwarzen Frack und weißer Cravate" noch der eiznige Ort, in welchem das eben beschriebene Werk eine dem „Ziele und Zwecke" entsprechende Wirkung erzeugen kann? In der Kunst mag der Irrthum eines genialen Mannes, der viel kann, noch immer interessanter sein, als das Richtige eines wenig Könnenden; im vorliegenden Falle jedoch ist der Irrthum insofern ein bedenklicher, als Rubinstein den Begriff „geistliche Oper" offenbar mit einer gewöhnlichen Oper verwechselt, deren Stoff der Bibel entnommen ist. Diese kann, wenn geschickt dramatisch angelegt und gut musikalisch componirt, ein Anrecht auf ästhetische Anerkennung vollkommen beanspruchen; die Frage, ob die Gestalten der religiösen Geschichte bühnenhaft darzustellen seien, bleibt dann eine offene, die mit der ästhetischen wenig zusammenstößt; und wenn im „Parsifal" die tiefstinnersten christlichen Mysterien neben Blumenmädchen und anderem sinnlichsten Hokuspokus auf die Bühne gebracht wurden, und wenn Leute sich dabei noch christlich erbaut fühlten, so kann ja jeder andere Componist seinerseits Stoffe aus der heiligen Schrift für seine Opern entnehmen. Aber der richtige Begriff „geistliche Oper" ist unzertrennbar von ernster, mitunter strenger Form der kirchlichen oder religiösen Musik, die ihr als durch Jahrhunderte entwickelt, angehört; diese Form kann nach der Individualität des Componisten manche Veränderung erleiden, aber nicht beseitigt, nicht vertauscht werden gegen die moderne, reine Opernform; sobald dies geschieht, ist das Wort „geistlich" unrichtig angewendet. Wenn der geniale Rubinstein eine Vorliebe für Gestalten aus der biblischen Geschichte hegt, so mag

er sie in Gottes Namen alle durchcomponiren; wenn er jedoch glaubt, jede Oper, in welcher biblische Gestalten vorkommen, sei eine „geistliche“, so ist das ein großer Irrthum; denn nur wenn die Persönlichkeiten im Geiste der heiligen Schrift mit ihren Worten und Thaten ohne Zuthat erscheinen, kann Gedicht und Musik „geistlich“ sein. Der Rodenbergsche Abraham im „Thurm von Babel“ der (in schön dichterischen Worten) die allgemeine Menschenliebe verkündigt, wie irgend ein humanitärer Professor der Socialpolitik, ist ebenso wenig der Stammvater des hebräischen Volkes, als die sehr interessante Rubinsteinsche Musik eine geistliche genannt werden kann. Und wenn der König Salomo im letzten „Bilde“ von Sulamith sich ausspricht:

„Hab' ich durchstürmt des Lebens Ueberfluß,
Den Rausch der Leidenschaft und den Genuß;
Um wenn die Locke bleicht am Scheitel
Traurig zu rufen: Es ist Alles eitel!
Nein! an den Eitelkeiten dieser Welt
Ist Eines, das ewig sich erhält,
Eins, das zum Siege führt, das Menschenherz,
Die wahre Liebe und der wahre Schmerz!“

so wird wohl Niemand bestreiten, daß die Verse ebenso dichterisch schön, als der biblischen Gestalt des Predigers Salomo fernliegend sind. Denn „Humanität war der alten Welt fremd“ hat schon vor langer Zeit ein sehr humaner, edler Mann gesagt, Arndt.*)

Das Alles darf uns nicht hindern, gerade „Sulamith“ als ein höchst interessantes Werk zu bezeichnen, das eine größere Beachtung verdient, als es bisher gefunden hat. Allerdings

*) „Ich schaue umher und suche; denn von allen vier Winden her betäuben mich die ewigen Klänge: Gerechtigkeit und Humanität: Humanität? sie war dem Sinn der alten Welt fremd, die neue hat sie geboren, aber ach! u. s. w.

paßt es viel weniger auf die Bühne, als in den Konzertsaal; zu diesem, zum Oratorium in seinen verschiedenartigen Formen wollen wir uns nun wenden.

Die Frage der Umgestaltung des Oratoriums beschäftigt und bewegt die musikalischen Gemüther schon seit mehreren Jahren. Viel ist darüber geschrieben worden und Seltsames kam zu Tage. Selbst ein geistreicher Kenner und gelehrter Musikkenner und klar denkender Autor wie Riehl verstieg sich in die Region schattenhafter Vorstellungen. In einem Artikel „die Kriegsgeschichte der Oper“ prophezeit er dieser den Untergang und will an deren Stelle „das politische Oratorium“ gesetzt sehen; er weiset dabei auf Rossinis Tell hin, der einst eine politische Oper gewesen, jetzt aber nur eine „Sonntagsoper“ ist. Wie sich „Tell“ als Oratorium ausnähme, mag der Leser nach eigenem Nachdenken ermessen und beurtheilen. Doch nicht allein in den Köpfen von Musikgelehrten haben sich derartige sonderbare Vorstellungen gebildet, auch ausübende Musiker sind bei ihrem Suchen nach Neuem in Phantasterien gerathen. Herr Meinardus, ein angesehener, in Hamburg ansässiger Musiker und Berichterstatter, der in seinen Schriften den religiös christlichen Standpunkt betont, hat ein Oratorium „Luther“ componirt, daß gelegentlich des Reformations-Jubiläums in mehreren Kirchen zur Aufführung kam. In seiner Vorrede zum Texte hat das Oratorium „im Verlaufe seiner geschichtlichen Entwickelung aus dem Dienste kirchlicher Liturgie sich völlig losgerungen und mehr und mehr das Wesen eines ideell vorgestellten musikalischen Dramas angenommen“; den Beweis für die Behauptung ist Herr M. schuldig geblieben. Liturgisch waren schon die Oratorien Bachs und Händels nicht mehr, aber wo ist das „ideell vorgestellte musikalische Drama“ zu finden, außer in der Einbildung des Componisten von „Luther in Worms“? Ist etwa Haydns „Schöpfung“ und

„Jahreszeiten", „Elias" von Mendelssohn oder „Christus" von Kiel ein solches? Meinardus sagt weiter von „Luther": „Ein solcher Stoff konnte sich wohl äußerlich an die überlieferten Satzformen des Oratoriums anschließen, doch durfte dieser dem Bestreben nicht hinderlich werden, den musikalischen Ausdruck in allen vorhandenen Mitteln zu gleichsam anschaubarer realer Wahrheit umzugestalten." Ganz recht! Nur dürfen diese Mittel niemals der hohen Mission eines Oratoriums unangemessen sein, welches eine höchste Periode der Glaubensentwickelung seit der Verkündigung des Evangeliums verherrlicht. Und wenn der Dichter mit richtigem Gefühle öfters Worte, die aus der Reformationszeit stammen, in seinen Text einwob, so war dem Componisten angezeigt, die strenge Satzform des Oratoriums anzuwenden. Aber nach solcher sucht man vergebens; die Art und Weise, wie der Choral „Ein' feste Burg" öfters, besonders aber in Luthers Antwort an den Kaiser angewendet ist, erinnert an die Meyerbeerschen Hugenotten; für diese kann vielleicht die Entschuldigung vorgebracht werden, daß sie für die Bühne und noch dazu für die Pariser Oper componirt waren; aber in einem Oratorium, das die Verherrlichung Luthers in der Kirche anstrebt, muß eine andere Satzform vorherrschen. Die Arien, besonders der Zweigesang Luthers und Glapios, die Zwischenspiele, der so ordinär klingende Einzugsmarsch, sind in so gewöhnlich modernem Stile gehalten, die Instrumentation ist so überwiegend in Posaunen, Trompeten und Pauken geschrieben, die Stimmführung der Chöre, in denen doch die contrapunktische Kunst sich entfalten müßte, ist mit Ausnahme eines einzigen Chors mit Choral so bequem (wenn auch immer gesetzlich richtig) gearbeitet, daß wir aus dem Staunen nicht herauskamen. Wäre es uns möglich hier Notenbeispiele anzuführen, so könnten wir darlegen, wie viele Motive der wichtigsten Gesänge die landläufigen operistischen Wendungen zeigen, wie unendlich oft dasselbe Pauken und

Drommetengeschmetter wiederkehrt und wie oft die Chöre selbst dort, wo eine wuchtige Fuge so zu sagen durch den Text herausgefordert ist, sich in den bequemsten Formen ergehen. Da uns aber Notenbeispiele zu geben nicht möglich ist, müssen wir darauf rechnen, daß der Leser uns auch ohne sie glaubt. Daß Meinardus viel Besseres zu leisten im Stande ist, hat uns manche Stelle in „Luther" bewiesen; wir glauben, daß viele Fehler eben nur aus dem irrigen Streben nach dem „ideell vorgestellten musikalischen Drama" entstanden sind. Ich aber halte bei jedem Oratorium, das für die kirchliche Aufführung bestimmt ist, fest an meinem bei jeder Gelegenheit veröffentlichten Glaubensbekenntnisse: „Nur eine strenge Form, welche dem Geiste angestrengte Aufmerksamkeit aufnöthigt, vermag das Gemüth zu jenem Insichversenken zu bringen, das man als religiöse Stimmung bezeichnet. — Mir erscheint die strenge Form der kirchlichen Musik ebenso nothwendig als der Vers der hohen Tragödie. — Ja, ich verlange von jedem kirchlichen Oratorium strenge Form. Und wenn alle Kritiker und Aesthetiker der Erde mir Unrecht gäben, so lautete meine Antwort: Ich kann nicht anders, Gott helfe mir, Amen!"

Und geben nicht die zwei bedeutendsten religiösen Tonwerke der Neuzeit die schönsten unwiderleglichsten Beweise für meine Anschauung? Des edlen Kiels „Christus", des hochherrlichen Brahms „Deutsches Requiem" sind ganz auf dem Boden der neuen Errungenschaft in Harmonisation und Instrumentation errichtet. Ist nicht in beiden strenge Einheitlichkeit des Stils und strenge Form vorherrschend? Zeigt ein Tact darin dramatisch theatralische Färbung? Wohl hat Brahms gefühlt, wie schwer es sein dürfte, ein Oratorium zu schaffen, das dem „modern religiösem Empfinden", wie man das nennt, nahe stände, ohne in das Zwitterhafte zu verfallen, oder es in

ganz strengem Stile zu halten, ohne daß die Musik manchmal schablonenhaft und wenig anregend ertönte. Darum hat er auch ein deutsches Requiem erdacht, das ganz auf religiösem Boden wandelnd, dennoch eine neue Bahn einschlug, darum hat er nach diesem Werke nur mehr Cantaten, musikalische Stimmungsbilder geschaffen, das unsterbliche Schicksalslied, den großartigen Gesang der Parzen — kein Oratorium. Dagegen hat Herr Max Bruch in seinen großen Chorwerken von vornherein religiöse oder kirchliche Richtung vermieden, und Stoffe aus nordischen oder griechischen Heldengesängen gewählt: Frithjof, Odysseus, und Achilleus. Und er hat seine Aufgabe mit großem Talente und Ernste gelöset und verdiente Erfolge gewonnen. Er besitzt ausgezeichnet feinen Sinn für Declamation und hervorragende Begabung für musikalisches Colorit; seine Behandlung der Blasinstrumente kann als eine ihm gehörige Gabe bezeichnet werden; er erzeugt mit den sonst schärfst klingenden schöne und milde Wirkungen. Das Bedeutendste leistet er in den Chören, in der meisterhaften Stimmführung. Die Unmittelbarkeit melodischer oder harmonischer Erfindung ist bei ihm weniger hervorragend.

Unter den drei obengenannten Werken des Herrn Bruch hat „Achilleus" die verdiente günstigste Aufnahme gefunden; es ist die denkbar beste Konzertoper. Der Text von Herrn Heinrich Bulthaupt (der auch den zum Odysseus geschrieben) „nach Motiven des Ilias" verfaßt, kann als ein ausgezeichnetes Muster der Gattung bezeichnet werden; er ist das Werk eines Dichters, zeigt überall vornehme Haltung und es wohnt ihm jenes eigenthümliche, nicht klar zu beschreibende Element inne, daß den Musiker zur Tonsprache anregt. Wie gesagt, „Achilleus" ist eine ganz besonders gut gelungene Konzertoper, und als solche ein verdienstliches Werk, das nicht unterschätzt werden darf — aber auch nicht überschätzt. Meinem Gefühle nach wird diese Art Tonwerk

immer ein Mischgattungwerk bleiben. Man könnte mir entgegnen, daß ja die Händelschen Oratorien aus den Opern entstanden seien, also auch eine Art Mischgattung darstellen. Aber erstens war zu ihrer Zeit der dramatische und der Oratorienstil bei weitem nicht jedes für sich so vollständigausgebildet und streng gesondert wie heute; zweitens zeigten aus demselben Grunde viele Opernarien schon eine oratorische Färbung; drittens wird außer den blinden Händel-Anbetern wohl Keiner bestreiten, daß manche seiner Oratorien-Arien sich in den konventionellen Formen ihrer Zeit bewegen, und sich nicht zur ewig schönen, ewig sonnigen Höhe seiner Chöre erheben. Endlich — und hierauf ist besonders Gewicht zu legen — sprechen die Personen in den Händelschen und Bachschen Oratorien mit den seltensten Ausnahmen nicht ihre eigenen, sondern allgemeine Gefühle aus, oder sie treten als Erzähler hervor; die Oratorien, welche viele dramatische Arien und Zwiegespräche bringen, wie z. B. Samson, kann man heute nicht mehr ohne Kürzungen vorführen, wenn die Schönheiten ungeschwächt nachhaltig wirken sollen.

Nichtsdestoweniger kann man der Bruchschen Richtung mit Sicherheit eine günstigere Zukunft vorhersagen als der Rubinsteinschen; dieses genialen Komponisten „Geistliche Opern" werden einen festen Boden nie gewinnen, da biblische Persönlichkeiten in modernen Opern heute keine Parthei im Publikum befriedigen; während die Bruchschen Werke das, was er mit ihnen geben will, als ein Ganzes darstellen, und überall den gediegenen, ernsten, sorgfältig arbeitenden und glücklich gestaltenden Musiker bekunden. Ich bedaure umsomehr, daß er sich nicht entschließen will, eine wirkliche, eine Bühnen-Oper zu componieren, als er auf die geistige Mitwirkung eines so geschickten Textdichters, wie Herr Bulthaupt, rechnen kann. Aber angesichts

des Bestehenden muß ich mein Urtheil nach den Werken der Komponisten, und nicht nach meinen Wünschen feststellen. Und nach reiflicher Ueberlegung sage ich: Eine gute Konzertoper hat mehr künstlerischen Werth und jedenfalls mehr Zukunft als ein Bühnen-Oratorium.

Eine deutsche Opernschule.

Betrachtungen und Vorschläge.

Liest und hört man die Urtheile, welche alle Tage in Feuilletons politischer Zeitungen, in musikalischen Fachblättern geschrieben und in ästhetischen Kreisen gesprochen werden, so geräth man unwillkürlich auf die Frage: Wie soll denn eigentlich in der deutschen Oper gesungen werden und welcher Schule soll der deutsche Opernsänger angehören, wo soll er singen lernen, welche Methode befolgen? Der Konzertsänger, der Lieder und Oratorienpartien vorträgt, kann gewissermaßen sich an die Ueberlieferung halten. Ist seine Stimme so weit geschult, daß die Register nicht zu ungleich klingen, und hat er sich musikalische Bildung angeeignet, dann kann er als Lieder- und Oratoriensänger wirken; der Schwerpunkt seiner Leistung liegt im Vortrage; versteht er es, diesen gut einzurichten, das „Ethische", „Innerliche" mit einer gewissen dramatisch-declamatorischen Färbung zu vereinigen, so darf er auf Erfolg rechnen, selbst wenn betreffs der Stimmmittel und vom Standpunkte der wahren, ungekünstelten Empfindung manches gerechte Bedenken gegen seine Leistung zu erheben wäre. Es bedarf wohl keiner Nennung von Namen, um darzulegen, daß Konzert-Sänger und -Sängerinnen mit ziemlich schwacher Stimme

durch schönen Vortrag und durch ein gewisses dramatisches Mienen- und Geberdenspiel zu großem Rufe gelangt sind, und daß Opernsänger, deren Mittel für die Bühne nicht mehr ausreichten, mit großem Erfolge im Konzertsaale wirkten. Es ist hier auch die eigenthümliche und charakteristische Erscheinung zu erwähnen, daß fast alle bedeutenden Bühnensänger, wenn sie Oratorien oder Lieder singen, fast sichtlich bemüht sind, jede an die Bühne erinnernde Schattirung, jede derartige Bewegung oder Mimik zu vermeiden, daß sie nur durch ruhigen, gediegenen Vortrag zu wirken trachten, während gerade solche Sänger, denen die Bühne unnahbar ist, manchmal gar nicht genug dramatische Stellungen, Bewegungen und Geberden anzubringen wissen. Allerdings: Effect macht's, und selbst strenge Kritiker lassen sich machmal bewegen, diesem „keuschen" Kunstgesange höhere Bedeutung beizulegen als dem dramatischen; Riehl geht ja in seinem Artikel „Kriegsgeschichte der Oper" so weit, daß er gar von einem dramatischen Oratorium schwärmt, welches die Oper ersetzen würde! Auch wir gestehen gern, daß uns das Oratorium und ein schön gesungenes Schubertsches Lied einen höheren, nachhaltigeren Eindruck hinterlassen, als die meisten Opern; nur können wir uns mit der neuesten keuschen Gesangsmanier nicht sehr befreunden, finden sie oft manierirt und von wahrer tiefer Empfindung weit abseits liegend. Wir glauben auch nicht — weil schon einmal das ethische Moment berührt ist —, daß die wahre Moral, die vor Allem sich in Wohlwollen gegen die Mitmenschen äußert,*) bei den Konzertsängern und -Sängerinnen in stärkerem Maße vorhanden sei als bei den Mitgliedern der Oper.

*) Von der Moral, deren Hauptstärke im Schimpfen auf jeden Andersdenkenden besteht, wollen wir nichts wissen.

Diese letzteren haben in Deutschland den schwersten Stand. Sie müssen die Musik aller Länder und aller Gattungen singen und alle denkbaren und undenkbaren Charaktere musikalisch und dramatisch darstellen, heute „ganz natürliche Menschen" in der „Walküre" oder „Tristan", morgen treueste Ehegatten in „Fidelio", übermorgen moderne, hochromantische, italienische Verdi-Helden, zwei Tage darauf französische Faust-Gestalten, zur Abwechslung auch einmal pikante französische Spielpartien oder auch deutsch-sentimentale Volksgestalten. Der deutsche Sänger soll „dramatisch" singen, „Theaterblut haben," „Schönheitsgrenze einhalten," die Stimme nicht forciren" aber „den Anforderungen der Rolle gemäß kräftig entfalten," „gefühlvoll" singen, das „Ideal" „anstreben," aber nicht versüßeln — — und was denn noch Alles??! Bis vor einigen Jahren wurde geklagt, daß Sänger für die große Oper fehlten, weil keine großen Stimmen zu finden wären. Diese Klage ist jetzt unberechtigt; denn alle Vierteljahre verkündigen die Zeitungen irgend einen neuentdeckten „phänomenalen" Tenoristen, dessen Stimme alle bisherigen übertrifft. Wenn auch die Prophezeiung sich nicht vollständig bewahrheitet, so muß dennoch eingestanden werden, daß die meisten der neu Entdeckten in der That sehr schöne Stimmen besitzen — aber sehr geringe musikalische Bildung, daß sie also sehr schöne Töne von sich geben, aber nicht singen können, weil sie eben zu wenig gelernt haben.

Hier und da ist die Behauptung aufgestellt worden, daß vorzugsweise die neuere musikalische Richtung der dramatischen Musik oder, um gerade heraus zu reden, die Wagnerschen Opern sowohl die Stimmen als die Gesangskunst ruiniren, daß sie den reinen Naturalismus im Gesange befördert haben u. s. w. Die Behauptung erscheint mir zum mindesten sehr übertrieben. Die meisten Sänger, welche Wagner gut singen,

leisten auch in andern großen Partien Ausgezeichnetes, wogegen die meisten der Sänger, die „Wagners Musik nicht singen wollen,“ sich in einem höchst beschränkten Rollenkreise bewegen und nicht blos der Wagnerschen, sondern überhaupt jeder höheren Musik (Gluck, Mozart, Beethoven, Spontini, Weber) gerne fern bleiben.

In neuester Zeit hat sich zu den vielen Uebelständen der deutschen Oper ein neuer gesellt, der um so merkwürdiger und verwerflicher genannt werden muß, als er im grellsten Widerspruche mit all' den Grundsätzen steht, die seit 20 Jahren rechts und links, oben und unten, in Wort und Schrift gepredigt werden. In früheren Zeiten gab es in den deutschen Residenzen italienische „stagione“; eine Gesellschaft italienischer Sänger führte eine Reihe Vorstellungen vor. In Wien hatte das Hofoperntheater alljährlich seine „stagione“, in der Berliner Königlichen Oper kamen derartige Vorstellungen nur als Gastspiele vor, dagegen haben das Victoriatheater, in neuester Zeit die Krollsche Bühne nnd der Skating-Rink (jetzt Philharmonie) öfters ihre Pforten italienischen Operngesellschaften geöffnet. Diese Versuche sind zuletzt eingestellt worden, wahrscheinlich weil die Einnahmen zu geringe waren und das Unternehmen keinen weiteren Erfolg hoffen ließ. Dagegen hat sich die Ungeheuerlichkeit eingestellt, daß jetzt auf den Hof- und anderen Bühnen berühmte italienische Sänger als Gast allein italienisch singen, mitten in der deutschen Umgebung; daß eine italienische Nachtwandlerin ihrem Bräutigam die zärtlichsten Vorwürfe vorsingt, von denen er kein Wort versteht, daß das Gounodsche Gretchen dem deutschen Faust in italienischer Sprache ihre Liebe erklärt, wobei er ängstlich auf den Kapellmeister blickt, damit er ja nicht falsch einsetze, und daß ein italienischer Raoul oder Rahdamès die Valentine oder Aida confus macht, weil sie, besonders in den Recitativen, nie das Stichwort vernehmen

und verstehen kann. Dabei wird aber überall und immer wieder von „Einheitlichkeit des Stiles“ geredet und geschrieben. Und will der Berichterstatter nicht im Streit leben mit der Intendanz, die ja oft nach höheren Weisungen zu Werke gehen muß:*) will er nicht in Mißhelligkeiten gerathen mit der Redaction seines Blattes, die auch den Wünschen der Leser Rechnung trägt und nicht nur den „idealistischen Anschauungen“ eines Mitarbeiters; will er überhaupt den Pflichten seiner Stellung genügen und nicht bloß gelegentliche Meinungsäußerungen vorbringen: dann mag er mit der linken Hand Faust im Sacke machen, mit der rechten aber muß er Berichte schreiben über die Ungeheuerlichkeit, sogar lobende, preisende, wenn in der kauderwelschen Vorstellung die große Patti oder ein staunenswerther Mierzwinski wirkt! So lange also nicht im Publicum das Nationalgefühl sich gegen diesen Unsinn sträubt, so lange die Deutschen nicht fühlen, welche Herabwürdigung der Kunst und ihres Landes darin liegt, wenn in einer Oper mit dramatischer Handlung die Hauptpersonen im höchsten Pathos zweierlei Sprache reden und einander nicht verstehen, so lange wird auch der Mißbrauch nicht enden — so lange aber sollten auch gewisse ästhetische Redensarten nicht angewendet werden. Gerade in der Musik, in welcher die Deutschen mit Recht die künstlerische Oberherrschaft beanspruchen können, begehen sie die unglaublichsten, lächerlichsten Thorheiten.*) Es wird keinem Franzosen einfallen, seine Componisten über Wagner zu stellen, und in Italien gibt es jetzt Leute

---

*) Die Stadttheater, die keinen höheren Weisungen zu gehorchen haben, lassen sich auch die Patti, Gerster und Mierzwinski nicht entgehen, wenn mit ihnen viel Geld zu verdienen ist.

**) Der englische (oder italienische) Hamlet mit der deutschen Ophelia ist auch eine nur in Deutschland mögliche Puppenkomödie. „Objectiv“ heißt das Ding.

genug, welche Wagner enthusiastisch verehren; aber in beiden Ländern verlangen auch die begeistertsten Wagner-Enthusiasten, daß die Sänger in der Landessprache singen; wir möchten einmal hören, was sie sagten, wenn der gefeierte Götze in Paris oder Mailand den Walther (Meistersinger) oder „Lohengrin" deutsch vorbringen wollte, während die Andern französisch oder italienisch sängen? Doch verlassen wir das wenig erfreuliche Capitel von den jetzigen deutschen Opernzuständen und wenden wir uns zu der Frage einer künftigen deutschen Opernschule, zu der Frage: Wie müssen die Sänger lernen, um vollkommen technische Ausbildung der Stimme, die nothwendigen musikalischen Kenntnisse, endlich auch jene physische Kraft und Ausdauer zu erlangen, die bei den jetzigen Opern und Opernhäusern ebenso unerläßliche Bedingungen sind als die erstgenannten musikalischen Eigenschaften?

Bevor wir die Frage der Zukunft, des Geschehen-Sollens erörtern, wollen wir das, was in der Gegenwart geschieht, beleuchten. Denn im Erkennen dessen, was vermieden werden muß, liegt ja schon ein Theil der richtigen Erkenntniß des zu Vollbringenden.

Wenn heute eine junge Dame oder ein Jüngling glaubt, eine gute Stimme zu besitzen, so wird sie oder er von allen Verwandten und Freunden in dem Glauben bestärkt, daß ihr oder ihm alles mögliche Glück, Ehren und Reichthum beschieden seien; es bedürfe nur weniger Vorbereitung, das Andere gibt sich dann Alles von selbst; die berühmte oder der berühmte So und so wären ja auch von Hause her nichts weniger gewesen als „gelernte Musiker", und wie ständen sie da? Das junge Genie wendet sich also an irgend einen Gesanglehrer — meistens wird vorläufig nur der billigste genommen — „für die Anfangsgründe"; die unglückselige Ansicht, daß erst zur künstlerischen Ausbildung ein bedeutender, ein „theurer" Meister nöthig sei,

ist noch fast überall verbreitet; sie hat im Studium der Instrumente schon vielen Talenten geschadet, ihre Entwickelung aufgehalten, in dem des Gesanges aber sehr oft geradezu unheilbaren Schaden gestiftet. Manchmal besuchen die künftigen Patti und Niemann ein Conservatorium. In einem solchen erlangen sie zwar einerseits den großen Vortheil, daß sie sich einige musikalische Bildung aneignen müssen und nicht gar so — — — kenntnißlos bleiben wie so viele Miniatur-Patti und -Niemann der Miniatur-Residenzen; dagegen ist andererseits der Gesangunterricht, wenn auch in den besseren Anstalten niemals mangelhaft, doch überall ungenügend. Denn die Lehrer können einem Schüler höchstens 20 bis 30 Minuten widmen, die weniger fähigen und weniger fleißigen Schüler nehmen sehr oft die meiste Mühe in Anspruch (da der gewissenhafte Lehrer ihre Fehler auszumerzen sucht) und hemmen daher die Fortschritte und die Entwicklung der Begabteren und Strebsameren. In beiden Fällen, d. h. beim Privatunterrichte wie beim Besuche einer Musikschule, erfüllt die jungen Sänger eine fixe Idee: nur recht bald in die Oeffentlichkeit zu treten, Ruhm 2c. 2c. zu erwerben. Während sie noch mit den ersten Anfangsübungen zu kämpfen haben, sehen sie sich im Geiste schon als gefeierte erste dramatische oder Coloratursänger, oder als Manrico oder Lohengrin, je nach der Klangfarbe der von allen Verwandten als wunderbar gepriesenen Stimme. Und es kommt gar nicht selten vor, daß solche Genies, während der Lehrer sie in der Unterrichtsstunde noch die ersten Uebungen ausführen lassen muß, zu Hause schon die größeren Partien singen, meistens zum Entzücken der Familie, manchmal auch zum Entsetzen der Nachbarn. Jedes will so schnell als möglich zu Ehre und Einkommen, d. h. zu Engagement auf einer Bühne gelangen. Auch der gewissenhafteste Lehrer ist nicht selten genöthigt, dem ungestümen Verlangen Rechnung zu tragen in unserer mit Dampf fort-

wirbelnden Zeit, in der Alles nach vorwärts drängt, rasche Erfolge anstrebt, und in welcher für einen ruhigeren Entwickelungsgang nirgends mehr Raum sich findet. Wer heute nicht mit vorstürmen kann, der bleibt weit zurück, wenn er nicht gar zu Boden fällt und zertreten wird. Nur sehr Wenige vermögen langsamen festen Schrittes nach einem Ziele zu gelangen, sie müssen ihren Weg allein suchen. Bei der immer zunehmenden Ueberfüllung an jungen Leuten, die sich dem Gesange widmen, muß selbstverständlich die Zahl der Gesanglehrer zunehmen. Ein Jeder von diesen muß das Verlangen hegen, daß sein Name so früh und so oft als möglich genannt werde. Das ist nur erreichbar, wenn er viele Schüler rasch ausbildet. Und gegenüber der Hetzjagd in der Oeffentlichkeit ist manchmal auch der gewissenhafteste Lehrer gezwungen, seinen Ueberzeugungen einige Gewalt anzuthun, den Schülern Zugeständnisse zu bewilligen, sie früher in die Oeffentlichkeit treten zu lassen, als er sie geeignet hält; er ist hierzu gezwungen, will er nicht Gefahr laufen, daß seine Schüler sich zu einem Andern wenden, der es versteht, die Leute recht rasch auszubilden, unbekümmert, wie sie sich später bewähren. Und wenn zufällig ein Schüler, den der Gewissenhafte noch nicht reif hielt, unter einem anderen Lehrer zu baldigem bedeutenden Erfolge und zu Rufe gelangt, wie soll sich jener dann vor dem Vorwurfe zopfischer, altmodischer Pedanterie wahren, der auf seine Stellung verderblich zurückwirken muß?*)

---

*) In etwas besserer Lage mögen sich jene gewissenhaften Gesanglehrer befinden, die nur Schüler für den Konzertgesang (Oratorien, Lieder) ausbilden. Wir können von ihnen nicht weiter sprechen, da unsere Betrachtungen nur der Opernschule gewidmet sind. Nur Eines sei hier nochmals betont: Ein wahrhaft bedeutender dramatischer Sänger wird immer auch im Oratorien- und Liedervortrage Ausgezeichnetes leisten, die neumodischen Konzertsänger aber bleiben der Bühne fern,

Die Unterrichtsmethode für Operngesang ist jetzt angewiesen, den Lernenden nach kurzen nothdürftigsten Uebungen in Tonbildung und Technik (Tonleiter, Läufer, Triller xc.) recht viele Partien einzustudiren; nach anderthalb oder spätestens zwei Jahren wollen die Lernenden sich dem Theateragenten als in allen möglichen Fächern verwendbar vorstellen und auf Engagement vorsingen.*) Von gründlich technischer Schulung der Stimme, von wahrhaft dramatisch-musikalischer Bildung kann bei solcher Hast selbstverständlich nicht die Rede sein. Die jungen Künstler beiderlei Geschlechtes haben also in kürzester Frist die oberflächliche Dressur erlangt, dabei den großen berühmten Sängerinnen oder Sängern allerhand Manieren und Unmanieren abgelauscht. Besitzen sie eine gute Stimme und Kraft, dann werden sie immer eine Anstellung an irgend einem Theater finden; genießen sie noch dazu des Vorzugs angenehmer Erscheinung, so können sie für eine Zeit lang auf Erfolge sicher zählen. Fühlen nun solche junge Bühnenkünstler höheres geistiges Streben, so lassen sie sich von den ersten Erfolgen nicht verblenden, studiren fleißig weiter, trachten sich von den Theater-Unarten zu befreien und künstlerisch abgerundete Leistungen zu bieten. In dieser Weise ist es manchen Größen ersten Ranges gelungen, den Mangel der Schule zu ersetzen und so lange als die Naturanlage und Kräfte es gestatten, immer weiter vorwärts zu bringen.**)

---

weil sie daselbst gute Erfolge nicht erhoffen dürfen; die Stimme reicht nicht aus. Die scharfe Trennung der beiden Gesangsarten ist erst seit 25 bis 30 Jahren so stark bemerkbar.

*) Wem diese Darstellung übertrieben erscheint, der erkundige sich doch einmal bei den bedeutendsten Gesanglehrern, besonders der Conservatorien, der königlichen wie der privaten.

**) Ein glänzendstes Beispiel solchen immerwährenden Studiums bietet Niemann, den nicht Wenige für einen genialen Naturalisten halten,

Aber diesen wenigen künstlerisch Hochstrebenden gegenüber, wie Viele wären zu nennen, die von ihren ersten Erfolgen berauscht, alles weitere Studium als überflüssig oder zu unbequem betrachteten, die Stimme im Schreien abnützten und nach einigen Jahren in der Dunkelheit verschwanden! „So ging es und geht es noch heute" — denn von einer Besserung in den Anschauungen der singenden Kunstjünger ist kein Anzeichen zu entdecken, und gar viele werden in ihrem Eigendünkel von manchen Lehrern bestärkt, die ja nur dahin streben, viele Schüler in die Oeffentlichkeit zu schicken. Es waltet in diesen Verhältnissen wie in allen andern eine immerwährende Wechselwirkung; zu bestimmen, in welcher Wagschale das schlechtere Uebergewicht liegt, das kann im Hin- und Herschwanken der Wagschalen Niemand feststellen.

Bei dem Sturmlaufe in allen Bahnen und bei der jetzigen Gestaltung der Opernverhältnisse insbesondere ist eine Schulung nach früherer Methode in langsamer, organischer Entwicklung nicht mehr zu erhoffen. Es sind also nur mehr die Fragen

---

der sich dem Impulse des Momentes überläßt; ich verweise auf die biographischen Studien. Von Mierzwinski sagen selbst die Sänger, daß er nur durch eisernen Fleiß zu der staunenswerthen Macht über seine ursprünglich spröde Stimme gelangt ist. Unter den Künstlerinnen — diese sind gewöhnlich dem Studium noch weniger geneigt als die Männer, weil ihnen ja auch um so viel mehr gehuldigt wird — können wir Fräulein Lilli Lehmann und Frau Lucca hervorheben. Die erstere hat zwar von ihrer Mutter eine vortreffliche Schule erhalten, aber mehr für den Coloraturgesang; jetzt, nach fast 20jähriger Bühnenlaufbahn, hat sie durch Fleiß und Energie in hochtragischen Rollen dieselben glänzenden Erfolge errungen. Frau Lucca, früher eine reine, wenn auch geniale Naturalistin, gab in den letzten Jahren staunenswerthe Beweise von denkendem Studium und hat auch einen Teil der „Mätzchen" aufgegeben, mit denen sie in früheren Zeiten einen gewissen Theil des Publikums entzückte.

zu erörtern: Wie wäre innerhalb der gegebenen Verhältnisse der Unterricht für den dramatischen Gesang einzurichten? Wie sind die Schüler vorzubereiten? Ließen sich nicht gewisse allgemeine Grundsätze feststellen, die auch sofort in der praktischen Thätigkeit, d. h. in der Bühnenlaufbahn, beim Einstudiren der Opern und bei den Proben mit Nutzen befolgt werden könnten?

Was den ersten Gesangsunterricht und dessen Methode betrifft, so ist diese Frage noch nicht vollständig zu beantworten, aus dem einfachen Grunde, weil die vielgepriesene alte italienische Gesangsschule nicht mehr, und eine feststehende neue deutsche noch nicht existirt. In Italien wird — besonders seitdem Nord- und Südamerika und selbst Australien italienische Sängergesellschaften importiren — nur auf schnelle Dressur hin gelehrt. Die Verdischen Opern (auch schon die letzten Donizettischen) sind ja gar nicht mehr für jenen Kunstgesang geschrieben, der für richtige Wiedergabe der Bellinischen und der älteren Donizettischen (von den Rossinischen nicht zu sprechen) unerläßliche Hauptbedingung war. Seitdem der „dramatische Ausdruck“ auch auf den italienischen Bühnen vorwiegt, befleißigen sich nur noch die Coloratursängerinnen einiger Studien. Alle anderen Bühnenkünstler, Damen und Herren, trachten vor Allem viel große Partien mit großer Kraft und Ausdauer zu singen, die Stimme schnell recht widerstandsfähig zu entwickeln. Die italienischen Lehrer sind daher bemüht, den Sängern jene helle Stimmbildung beizubringen, welche alle Töne recht klar wiedergiebt, ohne die Brust anzustrengen, die aber auch jeder Tonfärbung unfähig ist. Den meisten italienischen Tenoristen (und auch den in Italien ausgebildeten deutschen) ist dieser mir unausstehliche helle Stimmklang eigen. Sie haben wenigstens einige Studien gemacht; diejenigen aber, welchen die Natur eine recht volle Bruststimme verlieh, lernen gar nichts und lassen sich für hohes Geld

nach Amerika engagiren, wo das Klangmaterial noch immer zu den bestbezahlten Waaren gehört. Es gibt also keine italienische Gesangsschule mehr in dem Sinne, wie sie zur Zeit der Fodor, Pasta, Malibran, Viardot-Garcia, Rubini, Donzelli bis zur Ungher-Sabatier, Tadolini, dem Poggi und Debassini bestanden hat. Man kann wohl behaupten, daß die wenigen Sänger der Jetztzeit, welche wirkliche Gesangskunst besitzen, sich dieselbe meistens durch eigenes Studium angeeignet haben.*)

Also die eigentliche italienische Gesangsschule existirt nicht mehr und eine eigentliche deutsche, d. h. die gewisse entschiedene nationale Merkmale böte, ist noch nicht festbegründet. In den letzten Jahren haben höchst beachtenswerthe Versuche stattgefunden, dieses Ziel zu erreichen. Herr Professor Hey in München hat eine sehr umfangreiche und ungemein gründliche „deutsche Gesangsschule“ veröffentlicht, in ihrer Art als Meisterwerk zu preisen. Sie wird die besten Wirkungen erzielen — wenn die Sänger beiderlei Geschlechts sich entschließen werden, sie mit Fleiß und Ausdauer zu studiren.

Prof. Gust. Engel hat in seinem Werke „Die Consonanten der deutschen Sprache“ einen höchst schätzenswerthen Beitrag zur deutschen Gesangslehre geboten. Bis nun eine deutsche Gesangsmethode festgestellt sein wird, dürften immerhin einige Jahre vergehen; dagegen könnten die Grundlagen der deutschen Opernschulen unbedingt schon jetzt in Angriff genommen werden.

---

*) Herr Mierzwinski, der neueste „Tenorstern“, hat mir wiederholt aufs Bestimmteste versichert, daß die italienischen Lehrer ihn sehr wenig gelehrt, ja sogar meistens jede Anwartschaft auf eine glänzende Laufbahn ihm entschieden abgesprochen hatten, und daß er erst zu Rufe gelangt sei, nachdem er sein eigener Lehrer geworden war. Und wenn man seine eklektische Vortragsweise hört, so erscheint seine Versicherung vollkommen glaubhaft.

Zuvörderst müßten die Damen und Herren reines Deutsch reden lernen. Denn es gibt nicht wenige sehr bekannte, selbst auch berühmte Künstler an Hof- und großen Stadttheatern, die noch den breitesten Provinzial-Dialect sprechen, und ihn gerade in den Momenten des höchsten Affectes vernehmen lassen, da sie eben sich den Gefühlen hingeben und auf ihre Aussprache nicht mehr die nöthige Aufmerksamkeit verwenden. Es ist noch gar nicht lange her, daß der Verfasser in dem Berichte über eine Spieloper am Hoftheater der deutschen Reichshauptstadt die Bemerkung anbrachte: „Es gab Momente, in denen man glauben mochte, es würden „Die Wiener in Berlin" gegeben". Da nun dieselben Künstler, welche die Bemerkung veranlaßten, vielfach und mit vollem Rechte, auch in ganz tragischen Opern verwendet werden, so mag der Leser die Folgerungen selbst ziehen. Also allgemeines strenges Lehren rein deutscher Aussprache.

Zweitens dürften die Herren und Damen nicht immer nur erste große Partien ausführen, sondern auch zweite und dritte, damit sie in solchen, bei denen sie im Hintergrund bleiben, die rechte Kenntniß der Bühne erwerben können, wie und wo man steht und wie man die Kraft der Stimme richtig verwendet, auf daß nicht jedes forte mit dem Aufwande aller Mittel herausgeschrieen werde. Der Mangel an richtiger Oeconomie der Stimme ist eine der Hauptursachen des frühen Ruines mancher stimm- und talentbegabten Sänger.

Drittens — und darauf lege ich ein Hauptgewicht — müßten die Damen und Herren ihre Partien erst sprechend studiren, damit sie richtig betonen und besonders die richtigen Bewegungen und Geberden lernen; es ist gar nichts Seltenes, daß ein „Stern" — der noch sechs Monate, bevor er in der tragischen Oper glänzte, in irgend einem sehr unmusikalischen Berufe leuchtete — bei den Worten: „Ich beuge mich nicht"

die Hände nach oben ausstreckt, oder die Klage: „Mein Herze bricht" mit nach rechts und links ausgeworfenen Armen begleitet. Bei Damen erscheinen phänomenale Berufs-Wandlungen wie die oben angedeuteten der männlichen Sterne viel seltener; es gibt kein junges Mädchen, das nicht gleich entdeckte, daß es singen und zum Theater gehen könnte. Die Damen befleißigen sich daher so früh als möglich der Musiklehre und sind im Ganzen weniger ungebildet als die Männer. Doch gibt es auch unter ihnen und unter den best Gebildeten noch genug, deren Mienen- und Geberdenspiel sofort errathen läßt, daß sie nur zu Hause und nicht in einer praktischen Bühnenschule studirt haben, und die immer steif und ungelenk bleiben. Es müßten selbst auf den Bühnen solche Sprechproben eingeführt werden; wenn Held und Heldin ihre Partie nur einmal erst sprechend versucht haben, dann werden sie Ausdruck und Geberde von vornherein ganz anders und sicherer gestalten, und nicht erst nach zehn bis zwölf Singproben, nach allerhand Anweisungen des Regisseurs,*) nach Auseinandersetzungen mit dem Kapellmeister 2c. 2c. zum richtigen Ausdruck, zur richtigen Geberde gelangen.**) Weil uns das Wort „Kapellmeister" in die Feder geflossen ist, wollen wir gleich auf einen großen Uebelstand hinweisen, der sehr oft die richtige Entwicklung des Opern-

---

*) Und was leisten noch immer manche Herren Regisseure selbst an großen Hofbühnen in — Unbegreiflichkeiten, um das gelindeste Wort zu gebrauchen! Wie oft sticht Don Juan in der letzten Scene mit dem Dolche auf den Geist des Comthurs, vielleicht um zu sehen, ob nicht irgend ein maskirter Schreckenberger dasteht?! Wenn der Regisseur ein einziges Mal den Text mit Ueberlegung gelesen hat, darf derartiges nicht mehr vorkommen. Und hundert solcher Mißgriffe könnten wir aufzählen.

**) Der Director eines großen Stadttheaters, dem ich vor zwei Jahren diesen Vorschlag mittheilte, fand ihn ganz vortrefflich; genau mit denselben Worten hatte ihn schon früher ein sehr hochgeschätzter

gesanges hemmt: Es wird in den meisten Orchestern viel zu stark begleitet! Hierin liegt eine Hauptursache des Uebertreibens von Seiten der Sänger, des Schreiens. Würde der Kapellmeister die Begleitung des Orchesters weniger hervortreten lassen, so dürften die Sänger nur mit vollem Tone, aber nicht immer stark singen. Die Vorstellungen in Bayreuth haben bewiesen, daß auch bei anscheinend schwächerem Begleiten des Orchesters jede Feinheit der reichsten und in üppigsten Tonfarben componirten Instrumentation zur vollen Geltung gelangt. Dagegen bringt die in manchen Theatern gebräuchliche Begleitungsart nur ein gegenseitiges Ueberbieten, und Wirrwar zu Wege. Der Sänger schreit, um gehört zu werden, das Orchester streicht und bläst aus Leibeskräften, um es dem Schreien des Sängers gleich zu thun, und die Wirkung ist eine unschöne.

Auch die Chöre der großen Theater müßten anders geführt werden, viele gehen immer mehr und mehr abwärts, und das ist unendlich zu bedauern.*) Wer das Theater kennt, der weiß auch, daß gute Chöre eine bedeutende Wirkung auf die Gesammtstimmung ausüben, während durch schwache die Einheitlichkeit des Eindruckes bedeutend geschädigt wird. Manche

---

Gesanglehrer bezeichnet. Doch wird wohl noch einige Zeit vergehen, bis man diesen Vorschlag auszuführen auch nur versuchen dürfte. Unsere großen und kleinen Bühnengenies können ja Alles, ohne erst lernen zu müssen.

*) Wir müssen leider gestehen, daß der Chor der Königlichen Hofbühne in Berlin in den letzten Jahren im bedenklichen Rückschreiten sich befindet, daß in Don Juan (Finale des ersten Actes), Zauberflöte, Lohengrin, Hugenotten, Tell und anderen Opern, in welchen dem Chore öfters große Aufgaben zufallen, die Leistungen unter denen mancher Stadttheater stehen, und daß der Chor an der Wiener Hofoper als ungleich besser zu bezeichnen ist. Die Gründe zu prüfen, ist hier nicht der Ort, die Thatsache muß festgestellt werden.

großen Sänger der alten Schule sind aus dem Chore hervorgegangen; von denen der neuen Schule dürften manche momentan berühmte von dem Augenblicke, als sie ihre hohen Effecttöne nicht mehr herausschreien können und ihre Kraft abnimmt, kaum mehr als Choristen verwendbar sein; denn Musik gelernt haben sie ja nicht.

Die Vorschläge, die ich hier vorgebracht habe, können nach meiner Ueberzeugung so ziemlich in allen höheren Musikschulen und in allen besseren Bühnen berücksichtigt werden, ohne daß eine Veränderung in der Organisation vorgenommen würde; selbst den Künstlern, die noch lernen wollen, dürfte es ein Leichtes sein, Manches davon bei ihren Studien im Verein mit Gleichgesinnten zu versuchen. Nichtsdestoweniger bin ich weit entfernt, auf baldige derartige Versuche zu hoffen. Es dauert immer lange bis ein Samenkorn aufgeht. Und wenn das Unkraut vor der Hand gut verkauft wird, wer will es jäten, um künftiger Ernte besseres Gedeihen zu sichern?

Biographische Studien.

Johannes Brahms.

Das Jahr 1853 war ein für die neuere Musikgeschichte höchst bedeutsames. Im Herbste kam auf dem Karlsruher Musikfeste unter Liszts Leitung ein großer Theil von Wagners „Lohengrin" zur Aufführung, vor einem verschiedensten Ständen und Parteien angehörenden Publikum; und von jener Zeit an ward die „Wagnerfrage" aus den Musikerkreisen weit hinaus verbreitet in die anderen. Drei Monate vorher hatte ein 19jähriger Künstler den ersten Schritt in die Laufbahn gethan, auf welcher er zu sehr hohen und wohlverdienten Ehren gelangen sollte: Johannes Brahms. Ihm ist das schon von Goethe gepriesene Geschick zu Theil geworden, daß er seine Anlagen und Kräfte harmonisch, ohne Widerstand von außen entwickeln, daß Mensch und Künstler in ihm gleichen Schritt halten konnte.

Johannes Brahms ist am 7. Mai 1833 in Altona-Hamburg geboren; sein Vater war Musiker und ließ den Knaben, der schon frühzeitig bedeutendste Anlagen kundgab, von tüchtigen Lehrern unterrichten. Von diesen lebt heute noch Hr. Marxsen, dem Brahms sein zweites Klavierkonzert mit einer herzlichen Widmung zugeeignet hat. Das Streben nach eigenem Erwerbe

ward in dem jungen Künstler gleichmäßig durch den innern Drang und durch die Nothwendigkeit rege. Er suchte zuerst in der Klaviervirtuosität ein Mittel zum Zwecke. 1853 im Frühjahr kam ein ungarischer Geiger Reményi, der eine Zeit lang in Amerika gelebt hatte, nach Hamburg, lernte Brahms kennen; die Beiden zogen gemeinschaftlich auf Kunstreisen aus, und kamen im Juni nach Göttingen. Dort war Joachim anwesend, der als Hospitant die Collegien von Waitz und Ritter besuchte, um Geschichte und Logik kennen zu lernen. Mächtig ergriff ihn die Erscheinung des jungen Künstlers und er schrieb an einen anderen Künstler, mit dem er damals noch viel verkehrte: „Brahms ist ein ganz ausnahmsweises Compositionstalent und eine Natur, wie sie nur in der verborgensten Zurückgezogenheit sich in vollster Reine entwickeln konnte; rein wie Demant, weich wie Schnee" u. s. w. Und wenige Tage später: „In seinem Spiele ist ganz das intensive Feuer, jene, ich möchte sagen, fatalistische Energie und Präcision des Rhythmus, welche den Künstler prophezeien, und seine Compositionen zeigen schon jetzt so viel fertig Bedeutendes, wie ich es bis jetzt noch bei keinem Kunstjünger seines Alters getroffen" u. s. w. Damals hatte Brahms die Sonate op. 1, die Lieder op. 3, und das Scherzo op. 4 componirt; sie gehören noch jetzt zu den interessantesten Erscheinungen der Neuzeit. Bezeichnend ist es, daß seine Manuscripte den Namen Johannes Kreisler junior trugen, in Erinnerung an E. T. A. Hoffmanns „Kapellmeister Johannes Kreisler" und Schumanns „Kreisleriana". Unser Künstler kam mit Reményi nach Hannover, von Joachim empfohlen; sie spielten vor dem verstorbenen König Georg; der Geiger gefiel sehr, der Pianist weniger; sein Scherzo war kein Hofkonzertstück. Durch einen besonderen Zwischenfall ward die Weiterreise der Beiden, anstatt nach Mitteldeutschland, wie ursprünglich beabsichtigt, nach Weimar gelenkt, wo damals Liszt noch in voller Thätigkeit wirkte, als

Haupt und maßgebender Leiter der musikalischen Fortschrittspartei. Reményi war nämlich der Bruder eines der thätigsten ungarischen Revolutionäre von 1848/49; er selbst hatte — nach seiner eigenen Erzählung — Görgey, den ungarischen Revolutions-Feldherrn auf dessen Zügen nur als Geiger begleitet. Nun aber stand sein Name im „Schwarzen Buche“; der Hannöversche Polizeipräsident Wermuth, dem die Hinkeldeische Allmacht als Ideal vorschwebte, ließ ihn rufen und einem Verhöre unterziehen; hierbei geberdete sich Reményi so pathetisch, daß ihm und seinem Begleiter der weitere Aufenthalt in der Stadt verboten und die Route nach Bückeburg vorgeschrieben wurde. Der Verfasser war damals hannöverscher Hofpianist, er brachte dem Polizeipräsidenten ein besseres Verständniß der Angelegenheit bei und erlangte eine Aenderung der Befehle.

In Weimar befand sich Reményi so recht in seinem Elemente und gefiel auch sehr, Brahms dagegen mochte weniger behagliche Stimmung fühlen und erzeugen. Bald ging er wieder zu Joachim, und nach einiger Zeit zu Schumann, der in Düsseldorf als Musik-Director weilte. In dem herrlichen Meister, dessen edler Geist so bald von dem schrecklichen Loose der Umnachtung heimgesucht ward, flammten die schönsten Kunsthoffnungen auf, als er den Jüngling, dessen Erscheinung einen idealen Zauber übte, vor sich treten sah. Brahms war damals schmächtig, sein zartes, blasses, von blonden Locken umrahmtes Gesicht zeigte einen so schwärmerischen, dabei doch gesunden, von aller Ziererei und von Einstudirtem fernen Ausdruck, daß Jeder, in dem Geistverständniß lebte, sich von ihm angezogen fühlen mußte. Wie Schumann von den Compositionen und dem Spiele des jungen Mannes bezaubert und begeistert war, dessen gab jener Artikel Zeugniß, den er nach „zehnjährigem Stillschweigen“ in der von ihm gegründeten, damals von Brendel geleiteten „Neuen Zeitschrift für Musik“

veröffentlichte mit der Aufschrift „Neue Bahnen“, und worin er Johannes Brahms als den von ihm Geahnten, sehnsüchtig Erwarteten bezeichnete, „der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen war, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern wie Minerva gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte Kronions spränge“.

Von der Wirkung jenes Artikels kann die neue Generation einen Begriff nicht bilden. Die seither eingetretenen Umwälzungen in allen Verhältnissen haben andere Anschauungsweisen erzeugt. Unsere schnelllebige Zeit fährt mit Dampf nicht blos auf Eisenbahnen. Was heute gewirkt hat, in acht Tagen ist es überholt. Die Gemüther verlangen immer neue Aufregung. Nur in manchen Kunstregionen ist noch etwas Sinn geblieben für das Bleibende, für das in ewigem Wechsel ewig Unveränderliche. —

Schumanns Artikel fand einen Wiederhall in ganz Deutschland; mit großer Spannung sah man in Leipzig dem Erscheinen von Brahms entgegen. Und Leipzig war damals noch die Stadt, deren Urtheil in musikalischen Dingen als das entscheidendste galt.

Im Jahre 1854, wenn wir nicht sehr irren zuerst in einem Gewandhaus-Concert dann in einem Quartett-Abende von David und Genossen trat Brahms vor das Leipziger Publikum. Sein ganzes Wesen gewann ihm sofort viele Sympathien; aber unbedingte künstlerische Anerkennung ward ihm vom Publikum nur nach dem Vortrage seines genialen Scherzo (op. 4); und in der Presse nur von den Organen der sogenannten Zukunftsmusiker. Zu diesen ward auch Brahms damals gerechnet; in einem Artikel von O. Jahn über Lohengrin (in den „Grenzboten“) ist Brahms neben Berlioz und Richard Wagner genannt, die der edle Mozart-Biograph bekanntlich leidenschaftlich bekämpfte. Nichtsdestoweniger gewann das Auftreten Brahms’ in Leipzig

den großen Erfolg, daß mehrere bedeutende Verleger seine Werke erwarben und veröffentlichten, daß also der Theil des deutschen musikalischen Publikums, welcher sich für den von Schumann so feurig gepriesenen jungen Künstler interessirte, nunmehr dessen Compositionen kennen lernte. Nur Wenige waren damals so unbedingt für Brahms eingenommen wie Joachim, Schumann und einige Zukunftsmusiker; und wenn wir nicht sehr irren, war Dr. Schubring (Sohn) in Dessau, der unter dem Pseudonym „DAS" für die „Allgem. Musikal. Zeitung" schrieb (auch später die neuen Ausgaben mancher Schumannscher Werke besorgte) der Erste, der entschieden für Brahms eintrat. Nach dem Erscheinen der Magellonen-Lieder und des Deutschen Requiems trat auch der Verfasser dieser Studie in die Reihe der Verehrer.

Mit dem Auftreten von Brahms in Leipzig waren so zu sagen dessen Lehrjahre beendet und es begannen die Wander- und Wandlungsjahre. Er reiste viel hin und her, verweilte eine Zeit lang in Detmold als fürstlicher Musikdirector, kam oft nach Köln, ging in die Schweiz zu seinen Freunden, dem Verleger Rieter-Biedermann und dem Componisten Kirchner, und nahm 1862 dauernden Aufenthalt in Wien. 1863—64 dirigirte er die Singakademie daselbst, 1872—75 die philharmonischen Concerte; dann entschloß er sich, nurmehr seinen Arbeiten zu leben, ohne irgend welche anderen Nebenzwecke. Inzwischen jedoch unternahm er öfters Reisen (1868 war er mit Stockhausen zum ersten Male in Berlin); damals wie jetzt kehrte er nach jedem Ausfluge schnell nach der alten Donaustadt zurück, wo er sich wohl sehr heimisch fühlt. Die Wiener betrachten ihn als einen der Ihren; Eduard Hanslick, Universitätsprofessor und einflußreichster Kritiker, war von jeher sein feurigster Vorkämpfer. Und wie Brahms vor einigen Jahren unwillkürlich Manches von der Wiener Musik in sich aufge-

nommen hatte, so auch sind in seinen norddeutschen Dialekt wienerische Tonfälle eingeschlichen.

In dem Augenblicke als diese Studie veröffentlicht wird, hat Johannes Brahms 102 Werke geschaffen, in immer aufsteigender Linie. Nach seinem deutschen Requiem und seinem Schicksalsliede war er mit der ersten und zweiten Symphonie erschienen; sie boten viel Schönes und Edles, waren aber den genannten Chorwerken nicht gleichzustellen und erweckten selbst in manchem Verehrer die Ansicht, daß sein Genius im Instrumentalwerke nicht die Höhe erreichte, zu der er sich „auf Flügeln des Gesanges“ emporgeschwungen hatte. Aber die dritte und vor Allem die vierte Symphonie hat der staunenden Welt bewiesen, daß Brahms Alles zu erreichen vermag; und seine letzten Kammermusikwerke, die Sonate für Klavier und Violine (op 101) und das Trio (op 102) reihen sich den schönsten Eingebungen der Großmeister würdig an. Allerdings: Schumanns Prophezeihung von den „Neuen Bahnen“ hat sich im „Deutschen Requiem“ und im „Schicksalsliede“ am glänzendsten erfüllt.

Das Deutsche Requiem ist nach unserer Ueberzeugung die bedeutendste religiöse Musik, die seit der großen Missa Beethovens geschaffen worden ist. Melodik, Harmonik und die ganze Durchführung erzeugen und festigen die Stimmung, die dem Texte zu Grunde liegt, in ungemeinem Maße. Selbst Mendelssohns Oratorien haben in uns diese Wirkung nicht erzeugt. Wenn auch im Elias der Chor „Und der Herr ging vorüber“, dem Höchsten aller Zeiten gleichzustellen ist, so läßt sich dagegen von manchen Arien behaupten, daß sie dem Vorwurfe des Textes nicht ganz entsprechen; der Eindruck des Ganzen ist kein durchaus einheitlicher, es bleibt Manches zurück, das wir nicht einzufügen vermögen in die religiöse Stimmung. Aber im Deutschen Requiem ist nichts, das nicht zum Ganzen paßte; es

ist ein Bau, bei dem die Prüfung der einzelnen Theile den Eindruck des Gesammten nur verstärkt. Die Melodie und deren Durchführung ist in manchen Nummern geradezu überwältigend, wie z. B. die Stelle: „Sieh, ich sage Euch ein Geheimniß", der Eintritt des Gesanges: „Denn alles Fleisch ist wie Gras". Die Meisterschaft in der Behandlung der schwierigsten Form ist bewundernswerth, und nur Kiel (der nach unserer Ueberzeugung lange nicht genug gewürdigte) steht hier neben ihm. In der Harmonik aber und in den Tonfärbungen ist Alles Brahms' „Eigen". Auch das „Triumphlied" für achtstimmigen Chor gibt auf jeder Seite Zeugniß für die hohe Meisterschaft. Aber das „Schicksalslied" ist als ein geradezu einzig dastehendes Werk zu bezeichnen. Hier sind Stimmungen wiedergegeben, die bei erster Prüfung des Textes als der Musik fast unzugänglich erscheinen dürften. Das Preisen der „Himmlischen", die „schicksalslos wie der schlafende Säugling athmen", die Klage über das Geschick der leidenden Menschen, die „blindlings von einer Stunde zur andern fallen, „wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen, jahrelang ins Ungewisse hinab", sind weniger Stimmungen, als Betrachtungen, wie sie wohl dem Dichter gelingen, jedoch dem Musiker wenig Anregung der Ton-Phantasie bieten*). Und wie hat Brahms diesen Text aufgefaßt und componirt! Wir können, unserem Grundsatze getreu, hier nicht eine Beschreibung von Tonschönheiten versuchen und nur sagen, daß in den ersten Strophen eine wahre Pracht ganz eigenthümlicher, stimmungsvoller Klangwirkungen sich entfaltet, und daß die Steigerung von den Worten: „Uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhen", bis dann immer wieder und wieder die Klage verhallend tönt,

---

*) Nur Schubert hat einen ähnlichen Stoff mit seinem Genie erfaßt: Goethes „Grenzen der Menschheit". Wir haben das Lied noch niemals singen hören!

„Ins Ungewisse“, für uns zu den höchsten Schöpfungen der Tonkunst gehört.

Brahms hält sich persönlich von jeder Parteinahme fern. Vor vielen Jahren, als ganz junger Mann, hat er im Verein mit Joachim und Herrn Bernhard Scholz eine Erklärung veröffentlicht, die gegen die Anwendung anderer Mittel als die reine Kunstleistung gerichtet war. Diesem Grundsatze blieb er treu — er wirkt nur durch seine Werke. Dagegen wurde von einer Partei, deren bedeutendste Glieder zu den entschiedenen Gegnern der „neudeutschen“ Richtung zählen, Brahms Name so zu sagen als Losungswort, als Feldruf im Streite gewählt. Die Bayreuther Secte dagegen hat den edlen Künstler direct und in ihrer gewohnten Weise angegriffen. Wenden wir uns von diesem anwidernden Getriebe zu allgemeinen künstlerischen Betrachtungen.

Der Streit zwischen klassischen und romantischen Kunstgrundsätzen wird so lange dauern, als Kunstwerke erzeugt werden. Daß der Geist gewissen Form-Gesetzen gehorchen soll, die Idee nur in schöner Form erscheinen darf; daß nur dem Schönen ein wirkliches Recht innewohnt, das Häßliche nur als Gegensatz zur Geltung kommen darf; daß die Nichtbefolgung dieser Gesetze zur Zügellosigkeit der Phantasie, zur Auflösung der Form, zum Verderben der Kunst führen muß: das wird auf einer Seite immer und fest behauptet. Anderseits aber hört man ebenso fest und unwandelbar die Aussprüche verkünden: der Geist muß sich frei bewegen in allen Regionen, alles Existirende in die Kunst aufnehmen; häßlich und schön sind relative Begriffe, die Formen conventionelle Zufälligkeiten, durch Gewohnheiten sanctionirt; der wahre freie Geist gibt sich selbst die richtigen Regeln und Gesetze; ohne freien Flug der Phantasie sind große Kunstwerke nicht denkbar; das Wahre muß in der Kunst darzustellen sein, wie es im Leben gesagt wird; was

durch Gewohnheit entsteht, kann durch andere Gewohnheiten ersetzt werden; sonst müßte jede wahre Empfindung unterdrückt werden, sobald deren Darstellung irgend welcher hergebrachten Form widerspricht. — In der Musik wird dieser Principienstreit noch viel heftiger und erbitterter geführt, weil hier Gedanke und Form nicht zu trennen sind. Der Grundsatz, daß die Musik an das Wort zu binden, ihm einigermaßen unterzuordnen sei, ist auf klassischer wie auf romantischer Seite ausgesprochen worden, von Gervinus, dem die Instrumentalmusik als „Spielmusik“ galt, und von Richard Wagner, der für die Musik die Ausdrucksfähigkeit aller Gefühle beansprucht, wenn sie sich mit der Dichtkunst vereinigt. Dagegen ist wieder vielfach behauptet worden, daß nur die Instrumentalmusik wahre Musik sei, weil in ihr die Tonkunst allein und durch sich selbst wirke, ohne jede Beihilfe irgend einer anderen Kunst, die ebenso gut ein Hemmniß sein kann. Daß in den Wagnerschen Opern die musikalischen Grenzen weit überschritten sind, trotz aller „Unterordnung“, ist ebenso wenig zu leugnen, als daß diese kolossalen Erscheinungen mit ein paar klassischen Phrasen durchaus nicht aus der Kunstgeschichte herauszubringen sind. Was ist denn eigentlich klassisch in der Musik, was romantisch? Vielleicht könnte man sagen: die romantischen unterscheiden sich von den klassischen Werken dadurch, daß in diesen die Einbildungskraft und die Bildungskraft, die Erfindung und die Ausführung gleichen Schritt halten, während in größeren Werken der Romantik mehr Ideen als Styl, mehr glückliche Einfälle, als kräftige Durchführung der Gedanken, mehr ein Auf- und Abwogen der Empfindungen, als ein Festhalten der Stimmungen sich kundgibt. Das könnte Alles noch viel schöner gesagt werden, als wir es vermögen, aber damit wird noch kein Ton erzeugt, nicht das kleinste Blümchen aus der Erde ge-

lockt — wir wollen das kräftiger lautende Sprichwort nicht anwenden.

Aus solchem Labyrinthe der Redensarten kann uns nur die Hand der Erfahrung führen, das Studium der Meisterwerke, die Erkenntniß dessen, was in ihnen nachhaltig wirkt. Und nur aus dieser Erkenntniß lassen sich die Kunstgesetze herleiten und einigermaßen feststellen. Allerdings wird noch bei jeder Kunstwirkung Manches bleiben, das sich nicht herleiten und nicht feststellen läßt; was unser Gemüth bewegt, was in die Seele dringt, warum es so und nicht anders wirkt, darüber vermag kein Psychologe Auskunft zu geben. Wir kennen alle Vorbedingungen des Lebens, aber das Wesen selbst bleibt ewig verborgen. Die Wirkung der Musik entsteht aus einem nicht zu analysirenden Gemische von Melodie, Harmonik, Rhythmus, Steigerungen der Gegensätze. Bald wirkt eine Reihe von Tönen sinnlich angenehm auf unser Ohr und fast willenlos überlassen wir uns dem Eindrucke dieser angenehmen Reihenfolge von Tönen, die wir Melodie nennen; bald sind es wieder Zusammenklänge mehrerer Töne, Accorde, Harmonieen, die unsern Geist erfüllen, ihm hohe Befriedigung bereiten; bald sind es wieder nur die eigenthümlichen Bewegungen der Tonfolgen, die Rhythmen, die ohne andere Mitwirkung einen besonderen Zauber ausüben; dann sind es wieder Tonfärbungen, welche uns aufregen. Dann kommen thematische Durchführungen: derselbe musikalische Gedanke erscheint in den verschiedenartigsten Stärkegraden und Stimmungsverhältnissen und Formen, bald schwach oder stark, bald dur oder moll, bald oben oder unten, dann im Wechsel der Stimmen, bald ertönen gar mehrere Themata zu gleicher Zeit und wühlen all unser Empfinden auf, wie in Beethovenschen Symphonien. So finden wir denn, wie in der Musik eine Masse von Urkräften waltet, mannigfaltigster Art, aber alle rein musikalischer Natur ohne andere Beimischung. Und so

finden wir dann die Analogien, indem wir von erhabener, großartiger, leidenschaftlicher, beruhigender, ausdrucksvoller, empfindungsreicher, lebhafter, trauriger, angenehmer, pikanter Musik sprechen und jeder Gattung ihr gebührendes Recht zukommen lassen. Diese Art der Beurtheilung ist allerdings die „eklektische", die von vielen Moralisten verabscheut wird, am meisten von den Musikgelehrten, welche die Welt im Schlafrocke vom Fenster ihrer Studirstube aus beurtheilen, und dann von jenen Musikern, bei welchen die tugendhaften Absichten das Können ersetzen müssen. Wir aber bekennen uns offen zu dieser perhorrescirten Anschauung, eingedenk der Aussprüche einiger Leute, die etwas von Aesthetik verstanden haben und denen selbst die Hauptmoralisten hochkünstlerisches Wirken nicht bestreiten können: Lessing, Jean Paul, Goethe. Der Erste sagt: „Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen hat, aber er ist oft desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen oder Entzücken erwartet, als sie gewähren kann." In Jean Pauls Vorschule der Aesthetik findet sich das vortreffliche Wort: „Aesthetische Eklektiker sind in dem Grade gute, in welchem philosophische schlecht sind." Und Goethe sprach den vollwichtigen Satz: „In New-York sind neunzig verschiedene christliche Confessionen, von welchen jede auf ihre Art Gott und den Herrn bekennt, ohne weiter an einander irre zu werden. — In jeder Forschung müssen wir es so weit bringen; denn was will das heißen, daß Jeder von Liberalität spricht und den Andern hindern will, in seiner Art zu denken und sich auszusprechen?" — Und so gehen wir denn mit gutem eklektisch-ästhetischem Gewissen an die Beurtheilung der Geisteswerke Eines, der den höchsten Anforderungen wohl Genüge leistet.

Die oben angegebenen musikalischen „Urkräfte" finden wir in den meisten Werken Brahms mächtig wirkend. Und was

besonders hervorzuheben und zu preisen, die Kräfte sind in stetem Läutern und Wachsen. In früheren Zeiten überließ er sich gern einem gewissen Grübeln und Suchen, sprang von einem Gedanken zum andern, bevor der erste organisch entwickelt war, gefiel sich im Herben, Unvermittelten, im Verschieben der Rhythmen, im Synkopiren, in Verwirrung der Hauptthemen. Ich sage Verwirrung, nicht etwa Verworrenheit; diese ist ein Zeichen von Schwäche, jene dagegen entsteht manchmal aus einem Kraft-Uebermaße der Gedanken. Aber jedes neue Werk Brahms zeugt von neuer Klärung und Festigung. Herb ist er zwar noch hier und da, wie alter, edler Wein; auch ist die lichte Klarheit der Form nicht immer sein Hauptstreben; wer aber sein Auge durch ein momentanes Dunkel nicht abschrecken läßt, der erkennt mit um so größerer Freude, wie kunstvoll die Formen erdacht und ausgeführt sind; ein herrliches Beispiel dafür bietet das Finale der vierten Symphonie.

Sollen wir nun unsere Meinung über die kunsthistorische Bedeutung Brahms aussprechen, so müssen wir etwas weit zurückgreifen, zuerst nach allgemeinen Lebens- und Kunstanschauungen. Uns erscheint nur der Fortschritt in der Kunst als der wahre, unwandelbare, immer thatsächlich vorhandene, hier erfreut uns auch der kleinste, weil er eben sicher ist. Im Leben, d. h. in der Geschichte der Menschheit, dünkt uns auch der größte Fortschritt nicht der Opfer werth, die er gekostet. Was heute — 240 Jahre nach dem Westphälischen Frieden — Glaubensfreiheit, Duldung, Humanität genannt wird, erscheint uns als eine recht ärmliche Entschädigung für all den Jammer, für die Millionen Menschen, die vom Erdboden vertilgten Ortschaften, welche der Erreichung jenes „Fortschrittes“ geopfert werden mußten. Die Parteileidenschaften treten heute in dem „gebildeten Zeitalter“, nicht mit geringerer Gehässigkeit auf, als in dem dunkelsten, und nur die größere Verbreitung der materiellen

Interessen verhindert die Ausführung der bösen Absichten, die bei dem Streite über ideelle Fragen oft genug hervorbrechen. Oder wollte irgend Jemand behaupten, daß die heutigen Streitschriften und Reden in Religion, Philosophie und Politik einen Fortschritt gegen frühere Zeiten bezeugen, d. h. eine wohlwollendere Gesinnung von Mensch zu Menschen? Wie viel Nebenhebel, wie viel List und Gewalt müssen mitwirken, wenn überhaupt etwas Gutes zu Stande kommen soll! Wer will die Motive der Thaten erkennen und darlegen?

Wie anders in der Kunst! Hier gibt es nichts Verstecktes, keine Nebenursache! In voller Herrlichkeit offenbart sich das Schöne, das Gute, es ist da um seiner selbst willen! der Abglanz der höchsten Ideen! Die Kunst ist Verklärerin des Lebens, Versöhnerin mit der Tagesmisere, Erheberin! Was sie uns schenkt, wird immer schöner. Während alle andern Schöpfungen von den Nachkommen mißverstanden, mißbraucht, verzerrt, durch niedere Interessen herabgewürdigt werden, strahlt das Kunstwerk immer herrlicher, reiner, ein Zufluchtstempel vor dem Getreibe des Tages und dessen Motiven!

Jeder Künstler ist der Träger der Zeitideen, der hohen wie der niederen. Der Geist des großen Künstlers entwickelt diese Ideen zu großen Kunstwerken, die für die Nachwelt bleiben, der unbedeutendere schafft Tagesbedarf; tausend kleine, dem gewöhnlichen Auge verborgene Quellen rieseln durch das Geistesleben der Nation, sammeln sich im tiefen Bette zum Strome, während sie im flachen versanden, oder ein Flüßchen bilden, das in den großen fällt. Es ist bedeutsam, daß der allgemeine Sprachgebrauch kein besseres, bezeichnenderes Wort fand, als Zeitströmung. Im Kunstleben unserer Zeit herrschen zwei verschiedenartigste Strömungen vor: die Eine betrachtet das Leben selbst als den Hauptgegenstand der Darstellung, kommt über die Widersprüche, die es bietet, nicht hinaus, schwankt von

der unmöglichen Askese, von der für die Kunst völlig unfruchtbaren Entsagung zur „Bejahung des Willens“, zur Entfesselung aller Leidenschaften, zur sogenannten „Wahrheit“ der Menschennatur, zum Aufgeben des Kampfes, weil er ja nicht zum sicheren Siege führt, zur Hoffnungslosigkeit, findet die Befreiung des Menschen in der Selbstvernichtung durch das verzehrende Feuer der Leidenschaft. Diese Zeitidee spiegelt sich in den Werken Wagners wieder, der sie mit seinem großmächtigen Genie zu erstaunlichen Kunstwerken verwandte — von den Nachahmungen wollen wir schweigen. Eine andere Strömung sucht aus dem nicht zu vermeidenden Widerspruch des Wollens und Handelns, der sittlichen Ideen und der täglichen Nothwendigkeiten, eine Zuflucht in der läuternden Kunst, in der zuversichtlichen Hoffnung, daß *dieses* Leben nicht Anfang und Ende alles Seins ist, und in dem Streben, dieser Hoffnung künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Nur sehr Wenigen ist es vergönnt, solche Anschauungen rein zu bewahren und in ihren Werken kundzugeben. Der edle Fr. Kiel hat sich ganz auf den Boden des positiven Glaubens gestellt und rein kirchliche Meisterwerke geschaffen. Aber jenes ideale Sehnen, jenes Erheben über alles Irdische, jener unendliche, an keine bestimmte Form gebundene göttliche Glaube, jene Versöhnung mit dem Leben durch die Kunst fand ihren edelsten Vertreter in *Johannes Brahms*.

Robert Franz.

Es ist ungemein schwierig, selbst dem musikalisch gebildeten Leser richtigen Begriff von einer bedeutenden Tonschöpfung zu geben, wenn die Bemerkungen und Betrachtungen nicht durch Notenbeispiele unterstützt werden, des Lesers Phantasie nicht in vorgeführten Themen Anregung findet. Noch größer gestaltet sich die Schwierigkeit, wenn die geniale Wesenheit eines Componisten zu beschreiben ist, der wie Robert Franz auf einem besonderen Kunstgebiete eine hochbedeutende Stellung so zu sagen sich selbst geschaffen hat. Hier muß die Beschreibung, wenn sie sich nicht blos in schönklingenden Satzreihen bewegen will, den Leser zu weitem Rückblicke auf jenes Kunstgebiet veranlassen, bevor sie ihm die besondere Stellung des Künstlers zeigt.

Die Entwickelung des Ausdrucks der Empfindungen, die Formen, in welchen dieser Ausdruck hervortritt, gehören zu den Hauptgegenständen der Culturgeschichte jedes Volkes. Dichtkunst und Tonkunst sind die entschiedensten Formträger der Empfindungen und die Entwickelungsgeschichte des deutschen Liedes gehört insofern zu den wichtigsten Bestandtheilen deutscher Culturgeschichte, als das Lied eine ganz eigenthümliche nationale Gesangsweise darstellt. Es erscheint ganz bezeichnend, daß „Lied" das einzige, rein deutsche Wort unserer Tonkunst ist; Oper,

Oratorium, Arie, Symphonie, Quartett, Sonate, Konzert sind Fremdwörter; aber „Lied“ ist ganz deutsch. Und es ist unübersetzbar. Französische und englische Konzertanzeigen und Beurtheilungen gebrauchen jetzt fast immer das Wort „Lied“, weil „air“ den Begriff durchaus nicht wiedergibt.

Viel ist schon geschrieben worden, und wird noch geschrieben werden über das „Volkslied“ und das „Kunstlied“, über den Einfluß des erstgenannten auf das andere und auf die ganze Entwickelung der modernen Musik. Die verschiedenartigsten Musikschriftsteller, deren Anschauungen auf ganz entgegengesetzten Standpunkten gefaßt sind, stimmen darin überein, daß die Kunstmusik aus dem Volksliede hervorgegangen sei und daß sie wieder zum Volke zurückzukehren habe*). Was immer in gar vielen Büchern über diesen Gegenstand gesagt ward, hat meine Ueberzeugung bestärkt, daß der Begriff „Volkslied“ häufig mißverstanden wird, theilweise durch die Schuld mancher Autoren, die es nicht über sich gewinnen konnten, einen poetischen, unklaren Begriff aufzugeben und dagegen durch klare Darlegung auf die richtige Anschauung hinzuweisen, die in ihrer Wesenheit thatsächlich poetischer ist, als jener unklare Begriff. Man liest von „selbständig vom Volksgeiste gefundenen, rechten und ursprünglichen Volksliedern, die als der unmittelbare Ausdruck des Volksempfindens“ u. s. w., oder „das Volk sang seine eigenen Lieder“ und derartige Sätze mehr, die von den Laien rasch aufgefaßt und ohne weitere Prüfung wiederholt werden. Hinterdrein

*) „Nicht Ihr“ (d. h. die Künstler der Jetztzeit) „werdet das Kunstwerk der Zukunft schaffen, sondern das Volk,“ sagt R. Wagner in seinem ersten Buche „Kunstwerk der Zukunft“; und in Oper und Drama hat er immer darauf hingewiesen, daß die Grundlage aller Compositionen im Volksliede und in der Tanzmusik zu suchen sei. Ganz dasselbe, wenn auch mit anderen Worten, haben heftigste Gegner Wagners in ihren Schriften gesagt.

kommt dann gewöhnlich eine deutlicher gefaßte Betrachtung, die eigentlich vorhergehen mußte. „Es ist gleichgültig“, ob ein Einzelner oder Mehrere, ob ganze Gesellschaften den Eindruck dessen übernehmen, wovon jeder Einzelne lebhaft „mächtig erregt ist“ *). — „Das Volk selbst denkt nicht daran, seine Lieblingsweisen in Notenzeichen zu fixiren. Aber zu allen Zeiten haben sich Sammler und Aufzeichner dafür gefunden **)“. Der geschätzte Forscher Fr. Arnold, der vor mehreren Jahren eine Sammlung einstimmiger Melodieen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts gefunden und veröffentlicht hat, meint, sie seien mehr als Kunst- denn als Volkslieder zu betrachten. Und Saran in seiner Schrift „Robert Franz und das deutsche Volkslied“ sagt im Hinblick auf jene von Fr. Arnold veröffentliche Sammlung geradezu, „Es ist bis heute nicht gelungen, genau festzustellen, was damals als Volkslied und was als Kunstlied zu gelten habe, oder worin der Unterschied Beider bestehe.“

Die Entstehung, Entwickelung und Verbreitung des Volksliedes scheint mir am besten durch einen Satz der „Limburger Chronik“ zu erklären, den Schletterer in seinem trefflichen Buche „Das deutsche Singspiel“ anführt: „In derselbigen Zeit (um 1350) sung man ein neu Lied im deutschen Lande, das war gemein zu pfeiffen, und zu trommeten, und zu allen Freuden. Damals machte ein Barfüßer-Mönch am Mainstrom die besten Lieder und Rheimen in der Welt, von Gedicht und Melodeyn, daß ihm Niemand am Rheinesstrom oder sonst wol gleichen mochte. Und was er sung, das sungen alle Leute gern, und alle Meister pfiffen es, und andere Spielleute führten den Gesang und das Gedicht.“

Gleich diesem Barfüßer-Mönch haben gewiß viele Andere

---

*) Reißmann.
**) Ambros.

vor und nach ihm Lieder gedichtet und gesungen, die dem Volke gefielen, dann immer weiter verbreitet und umgewandelt worden sind, bis der eigentliche Schöpfer sie kaum wieder erkannt haben mochte*). Ja selbst die Texte, besonders die der erzählenden (epischen) Volksgesänge haben oft große Veränderungen erfahren; und die Art und Weise dieser Umgestaltungen ist kennzeichnend für die Empfindungen und Anschauungen der verschiedenen deutschen Stämme. Der Nord- und der Süddeutsche erzählen dieselbe Geschichte; Jener läßt den ganzen Ernst jedes einzelnen Ereignisses hervortreten, seine Phantasie schafft überall den düstersten Hintergrund; dieser gibt überall milderen, anmuthigeren Regungen Ausdruck, ja er läßt sogar oft dort Rettung eintreten, wo der Stammesbruder vom traurigsten Ende erzählt. In der hochdeutschen Version von „Ullrich und Aennchen" ermordet der Verführer das Mädchen, in der allemannischen wird es vom Bruder gerettet. In „Falsche Lieb" läßt der Hochdeutsche die Ungetreue von dem Betrogenen tödten, der Schweizer läßt sie leben und den Jüngling trauern. Selbst lustige Texte sind verändert worden, der Süddeutsche blieb immer kräftiger, auch weniger umschreibend.

Es steht außer allem Zweifel, daß viele solcher Volksmelodieen von den zeitgenössischen oder später lebenden Fachkünstlern, von den Componisten verwerthet und in künstlicher Form umgearbeitet worden sind. Manchmal wurden auch wohl nur die Texte benutzt. In einer von Dehn herausgegebenen „Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert" befinden sich einige Chorlieder von Orlando di Lasso mit überlustigsten Texten, die heute kein großer Componist zu setzen

*) Eine geniale, echt poetische Beschreibung der Entstehung eines solchen Liedes hat Freiligrath in seinem Prachtgedichte: „Prinz Eugen, der edle Ritter" gegeben.

wagen dürfte, deren contrapunktisch kunstvoll durchgeführte Themata keinen Ursprung im Volkslied errathen lassen (mit Ausnahme des „Es thut sich Alles verkehren,“ und „Annelein“); wogegen in einigen französischen Chorliedern desselben Großmeisters, die ich vor vielen Jahren in der Berliner Bibliothek aus den Stimmen copirt habe, besonders in einem: „Un jeune moine sortit du coûvent“ unverkennbar eine „Volksweise“ das Hauptthema bildet. Wenn ich nun anführe, daß Ambros in seiner Geschichte der Musik neben etwa vierundzwanzig berühmteren deutschen Meistern des 16. Jahrhunderts ebenso viel kleinere mit Namen nannte, so läßt sich hieraus der Schluß ziehen, welch vielfältige Wechselwirkung zwischen Volks- und Kunstlied in und vor jenen Zeiten stattgefunden haben mag.

Die genaue Prüfung und Darlegung der Ursachen, welche während des 17. Jahrhunderts bis gegen die Mitte des 18. eine Abnahme der Verbreitung und Wirkung des Volksliedes herbeiführten, verlangte eine lange Abhandlung für sich, mit weit ausgreifenden Abschweifungen nach verschiedenen Gebieten. Der Hinweis auf ein culturhistorisches Hauptmoment, das viele Andere in sich faßt, wird dem Zwecke unserer Studie genügen: Die Geschichte lehrt, daß überall die zunehmende Bildung zuerst das Ursprüngliche, Poetische im Volke zurückdrängt, um sich ihm später wieder zuzuwenden und aus ihm vielfache Anregung zu schöpfen. So lang das Volk noch wenig oder nichts gelernt hat, verwandeln sich alle die äußeren Eindrücke, die es empfängt, in religiöse Ideen oder poetische Ergüsse. Jeder einigermaßen Begabtere im Volke, der sich nicht bis zur Gelehrsamkeit oder zur Gunst der Großen erheben konnte, war ein Volksdichter, der Liebesgefühle oder Ereignisse, die gemeinsames Empfinden anregten, besang; trafen seine Worte und Töne das Richtige, so gingen sie von Mund zu Mund, mit Veränderungen und Zusätzen, die andere Mitempfindende

dichteten. Als dann Dichtkunst und Musik in Regeln gebracht wurden, in den Hofdienst traten oder zum ehrsamen Zunftwesen gehörten, da trat die Bedeutung des Volksliedes als solches insofern ein wenig zurück, als es mehr in den unteren Schichten verblieb; es gewann aber Beziehung zur Kunst, indem die Tonsetzer von Fach es verwertheten. Es ist bezeichnend, daß die Nationen, die am längsten dem allgemeinen Bildungsgange fern gestanden haben, bei denen es keine Fachkomponisten und Hofdichter gab, ihre Volkslieder am reinsten bewahrten: Finnen, Kleinrussen, Schotten, Ungarn*). Als durch die Reformation das Volk angeregt ward, auch über die Mysterien der Religion nachzudenken, die heilige Schrift in deutscher Sprache zu lesen, die Selbstwahl der Priester vorzunehmen; als die sich immer mehr verbreitende Buchdruckerkunst das Wissen dem Volke zu-

*) Einen ganz merkwürdigen Beleg zu der Verflüchtigung des Volksliedes kann ich aus meinen eigenen Lebenserfahrungen bieten. In den 40. Jahren lebte ich in den Donaufürstenthümern Moldau-Wallachei, jetzigem Königreich Rumänien. Damals wurden noch überall die „Volkslieder" gespielt und gesungen; die Spielleute „Lautari" Zigeuner, welche Geige, Panflöte und Kobsa (eine Art Mandoline) spielten, und dazu sangen, fehlten bei keinem Feste der „Bojaren" und da fast alle Lieder eigentlich Tanzweisen (Hora) waren, so gehörte es zum „bon ton" der guten Gesellschaft, auch einmal „Hora" zu tanzen. Ich habe 1849 eine Sammlung dieser höchst originellen Weisen herausgegeben. Als ich im December 1868 auf zwei Wochen nach Bukarest, der Hauptstadt des neuen Reiches, kam, waren die „Lautari" fast verschwunden, nur mehr in den entlegensten Kneipen zu vernehmen. Die am Ruder stehenden „Volksmänner" erklärten mir, die kosmopolitische demokratische Bildung der Nation habe mit diesen alten Resten nichts zu schaffen. Der Preußische General-Consul, später Gesandte in Constantinopel Graf Kaiserlingk (†) ließ einmal für mich den „Mode"-Lautar kommen, der spielte Guitarre, und sang ein Lied „Winter kommt, Sommer geht" von Basil Alexandry, dem rumänischen Kammerpräsidenten.

gänglicher machte und auch das Volkslied nicht mehr durch Ueberlieferung allein, sondern durch den Druck bekannt wurde: da mußten nach und nach in Dichtkunst und Musik jene Veränderungen eintreten, welche zuletzt bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts beide Künste dem Volke entfremdeten, weil sie sich vorzugsweise an die Gebildeten wendeten. Im Beginn der Reformation trat das geistliche deutsche Lied vielfach an die Stelle des Volksliedes und mancher Volksmelodie ward ein geistlicher Text unterlegt. Neben den geistlichen standen die politischen und religiösen Spottlieder in Flor. (J. Scheible hat aus der Ulmer Stadtbibliothek allein 89 solcher Lieder gegen den Papst und die Geistlichkeit mit satirischen Bildern unter dem Titel „die fliegenden Blätter aus dem 16. und 17. Jahrhundert" veröffentlicht). Die Dichtkunst war theils geistlich, theils höfisch weltlich. Durch die erste Richtung geht ein eigenthümlich träumerischer, oft reflectirender Zug; die weltliche Poesie dagegen ist zu gleicher Zeit steif und frivol; die alte Dichtkunst war manchmal derb sinnlich; aber die Lüsternheit, das Schlüpfrige ist erst mit der höfischen Poesie des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts als mitwirkendes Element hervorgetreten; und zwei Hofdichter, die zugleich auch recht fromme Liederchen verfaßt haben, die Herren von Besser, Churfürstlich sächsischer Hofdichter (1654—1729), und Herr von Canitz, der Preußische Hofpoet, zeichneten sich aus in schamloser Besingung der Hof- und anderer Liebesangelegenheiten.

Während dieser Dichterperiode florirte in der weltlichen Musik die „Aria", die „Cantaten" und Anrufungen der Clio, des „Unstruthischen Apollo" und wie damals die Ueberschriften der Musik für die „Gebildeten" gelautet haben. Gegen die Mitte des achtzehnten begann eine Art von Widerstreben gegen die herrschende Unnatur hervorzutreten, und eine Rückkehr zum

minder Geschnörkelten und Manierirten anzubahnen.*) Da kamen die „Oden-Sammlungen“ und die „Kurzweiligen Sing- oder Tafelstunden“, „ohrenvergnügendes und gemüthergötzendes Tafel-Confect“; die Texte der letzteren waren mit den seltensten Ausnahmen ungemein albern, mitunter niedrig gemein. In der Musik herrschte überall noch die steifste Ungelenkheit vor. Erst nachdem in der Dichtkunst ein anderer Geist sich offenbarte, als Goethes unvergleichliche kleine lyrische Gedichte erschienen, als Bürger den richtigen volksthümlichen Ton anschlug, als Herder der deutschen Nation fremde Volkslieder bekannt machte, um ihre Aufmerksamkeit auf die eigenen zu lenken**), da erhob sich auch das Musiklied in höhere Regionen. Aber nur sehr langsam.

*) Hie und da begegnet man der Behauptung, der Umschwung wäre eigentlich durch Bach und Händel herbeigeführt worden; diese beiden Großmeister hätten zuerst wieder das Volkslied in ihre Musik aufgenommen, verwerthet. Wo in Händelschen Arien und Chören Anklänge an Volkslieder zu finden wären, kann ich nicht absehen. In Bachschen Clavierstücken, Gavotten, Giguen, Airs herrscht manchmal eine solche Lustigkeit der Melodie, daß man fast Verwendung irgend eines Volksliedchens annehmen könnte. Aber Bach war ein unermeßliches Genie, der jeden Ton traf und aus sich selbst schöpfte. Spitta, dem bei aller seiner Schönrednerei ein gründliches Erforschen und Kennen Bachs unbedingt zuerkannt werden muß, hätte gewiß nicht ermangelt, auch einen Zusammenhang Bachscher Melodien mit Volksliedern nachzuweisen, wenn ein solcher bestand.

**) Es ist unglaublich, wie ernüchternd, versteifend, verbildend die „Bildung“ mit dem Volksliede umgegangen war, wie der Versuch der Verfeinerung manchem Gedichte den ganzen Charakter des naiv Empfundenen benommen hatte. Im Liede „Der rechte Trost“ fragt der Jäger: „Wie kommt's, daß du so traurig bist?“ u. s. w. Das Mädchen der Liedersammlung antwortet recht fein „Und wenn ich auch geweint hab', was geht es dich denn an? Ich wein, daß du es weißt, um Freud, die mir nicht werden kann.“ Die ursprüngliche Fassung lautet: „Und wer 'nen steingen Acker hat, dazu 'nen stumpfen Pflug, und wem sein Schätzel untreu wird, der hat wohl Kreuz genug.“ Man

André, Neefe, Reichardt, Rust, Schulz, Zelter u. A. suchten sich vom steifen Zopfgange der „Aria" zu befreien, der Melodie einen einfachen, natürlicheren Gang zu geben; manche Gesänge aus Hillers heiteren Opern gewannen große Verbreitung und wurden „populär". Wer aber glauben möchte, daß in diesen Liedern Etwas von dem zu vernehmen war, was man im Volksliede voraussetzt, der möge sich einmal die Notenbeilagen in Lindners „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert" ansehen, in Reißmanns „Geschichte des deutschen Liedes", das seiner Zeit allgemein beliebte Lied aus Hillers Jagd „Als ich auf meiner Bleiche", dann Zelters Lied auf Goethes Text „Ich denke dein". Er betrachte dann die ersten Tacte von Schuberts „Das Wandern", „Ich hört ein Bächlein rauschen", „Danksagung an den Bach", „Lindenbaum"; lege dann zwischen die erstgenannten und Schuberts Gesänge ein paar alte oder neuere Volkslieder, „Bald gras ich am Neckar", „Muß i denn zum Städtele naus"*) und entscheide nach eigenem Ermessen, auf welcher Seite der wahre Ton des Volksliedes reiner und unmittelbarer zum Herzen spricht, in jenen „volksthümlichen" Liedern der Componisten des 18. Jahrhunderts oder im Kunstliede Schuberts? Und hier sind wir auf dem Umwege nothwendiger Vorbetrachtungen zu dem Pfade gelangt, der uns zuletzt zu Robert Franz führt, auf die Untersuchung, wie das Kunstlied nach dem Volksliede zurückgriff.

Ich habe schon oben angedeutet, daß die Dichtkunst zuerst den natürlichen Ton anschlug. Der ungeheure Umschwung, den

---

vergleiche auch Herders Bemerkungen über die Fabel „Der Esel und die Nachtigall" und über das Lied „Es sah ein Knab' ein Röslein stehn".

*) Man vergleiche das Vorspiel zur „Danksagung an den Bach" mit den ersten Tacten des „Muß i denn"; durchaus nicht dieselben Töne, aber derselbe Ton.

Herders Anregung und Goethes Schöpfungen in der lyrischen Dichtung herbeiführten, mußte nothwendiger Weise auch auf die Gesangs-Composition mächtigen Einfluß üben, und andere Tonweisen für das Lied ins Leben rufen. Während das alte Volkslied für die verschiedenartigsten Stimmungen des Gedichtes dieselbe Melodie beibehielt; während die volksthümlichen Melodien der Oden-Componisten gar oft sehr schüchtern und steif klangen, gaben Haydn und besonders der göttliche Mozart dem Liede eine andere Gestaltung mit volksthümlichen, d. i. leicht verständlichen und charakteristischen Melodien, die je nach dem Wechsel des Inhaltes in der Stimmung sich änderten, dem Texte anpaßten. Auch die Clavierbegleitung zeigt schon die ersten Versuche einer Verschärfung des Ausdruckes durch größeren Reichthum und Wechsel der Harmonien.

Daß Mozart bei vollendeter Kunst der Form auch den richtigen volksthümlichen Ton so gut traf, ist vor Allem seinem göttlichen Genie zuzuschreiben; doch ist auch der Umstand nicht zu übersehen, daß er in Salzburg geboren und daselbst als junger Mann eine Zeit lang thätig war, in unmittelbarer Nähe von Oberösterreich, Steiermark und Baiern, also den Gegenden, in welchen von jeher die schönsten Volksweisen, der Jodler und das Zitherspiel heimisch sind. Nach meiner Ueberzeugung ist überhaupt der Einfluß des süddeutschen Volksliedes auf gewisse melodische Wendungen in den Gesängen und manchen Instrumentalwerken der großen Wiener Meister noch niemals in genügender Weise dargelegt und gewürdigt worden. Auch auf Webers Melodienbildung hat der Aufenthalt in Süddeutschland nachhaltige Wirkung geübt. Am stärksten tritt jedoch der Einfluß der niederösterreichischen und steierischen Weisen in manchen Werken Schuberts hervor. Ein ganz merkwürdiges Beispiel bietet das Menuett des A-moll-Quartetts. Diese tief traurigen Moll-Weisen, die sich in den jähsten Uebergängen bewegen,

erinnern an einen „Jodler“, den ich in meinen Jünglingsjahren auf Fußwanderungen durch den Wienerwald gegen die Steierischen Alpen häufig oben im Gebirge vom „Gasbua“ (Ziegenhirten) gehört hatte*), lange bevor mir die Töne dieses Schubertschen Stückes erklungen waren; besonders der zweite Theil und das Trio (das in A-dur geschrieben) zeigen unverkennbare Aehnlichkeit. Auch das zweite Thema im Finale des himmlischen Quintetts, mehrere Stellen im Scherzo der C-dur-Symphonie, das Trio des Scherzo der ersten A-moll-Sonate und noch viele Stellen der Instrumentalwerke geben Zeugniß, wie Schuberts unversiegbarer Melodienquell so recht aus dem österreichischen Volkston entsprungen ist, wie ein großes Künstlergenie einen unscheinbarsten Stoff zum herrlichsten Kunstgebilde umschafft, wie unter seinen Händen die einfache melodische Wendung irgend eines Volksliedes zum höchsten Kunstliede werden kann; die so unendlich traurig klingenden Töne zu den Worten „Da ist meiner Liebsten Haus“ in „Wasserfluth“ (Winterreise) lassen, in dur umgewandelt, sofort eine allgemein bekannte Jodlerweise erkennen.

Schubert hat durch seine Liederschöpfungen einen größeren Umschwung in dieser Form der Tonkunst hervorgebracht, als vor ihm irgend ein großer Componist in einer anderen. Es gab vor Bach und Händel Meister, die herrliche Werke religiöser Musik schufen, Werke, die wir Alle noch heute mit Entzücken und Andacht vernehmen. S. Bachs Orchestersuiten, seine Pastorale aus dem Weihnachtsoratorium kann man nach einer Beethovenschen, Haydnschen oder Mozartschen Symphonie, mit vollem künstlerischem Hochgenusse hören; die meisten seiner Clavierwerke stehen in ihrer Art einzig da, und ihre Technik weist bereits

*) Selbstverständlich in dur.

auf die größeren Schwierigkeiten viel späterer Zeiten hin*). Aber ein Vergleich der Melodieen, der Harmonieenführung und der Clavierbegleitung in den zwei ersten veröffentlichten Werken Schuberts, „Erlkönig" und „Gretchen am Spinnrade", mit denen der leidenschaftlichsten Lieder Mozarts und Beethovens zeigt einen so großartigen Abstand, wie etwa der Trauermarsch aus der „Eroica" von allen vorher componirten Symphonien-Adagios. Man kann freilich von jenen Liedern sagen, daß sie eigentliche Lieder gar nicht sind, sondern mehr dramatische Gesangsscenen mit Clavierbegleitung. Das ändert jedoch nichts an der Thatsache, daß die Behandlung des Textes, der Begleitung, der Harmonie eine ganz neue ist, daß eine Chromatik und Enharmonik, wie bei den Worten: „Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an, Erlkönig hat" u. s. w., daß eine Accordenfolge wie bei: „Ach, sein Kuß;" daß Accente wie bei: „Ach dürft' ich fassen und halten ihn", vordem nicht vernommen worden waren.

Die Blüthezeit Schuberts fiel in die Periode, da italienische Sänger und Rossinis Opern die Wiener in einen sinnlichen Taumel versetzten, als Webers Freischütz erst bei des Componisten Anwesenheit zur richtigen Aufführung**) und Würdigung gelangen konnte, als seine „Euryanthe" nur in der höheren Kritik Anerkennung fand, vom Publikum sehr kühl behandelt wurde und Beethoven seine letzten Werke für die Nachwelt schuf. Nach seinem Tode verfiel das Lied nach und

*) Das Rondo und das Capriccio aus der C-moll-Partitur zeigen ganz moderne Technik des 19. Jahrhunderts.

**) Der Kaiser Franz hatte sich das Schießen auf der Bühne verbeten, die Jäger erschienen mit Armbrüsten, und Kaspar goß in der Wolfsschlucht — verzauberte Bolzen. Samiel und der Eremit wurden von der Censur gestrichen; jener durfte nur als „Stimme eines bösen Geistes", dieser als weltlicher „Einsiedler" erscheinen.

nach in jene eigenthümliche „gemüthlich“ genannte Manier, welche gewisse volksthümliche, melodische Wendungen in breiter Dehnung recht sangbar über leichteste, trivialste Harmonisation setzte, und sie mit ein paar effectvollen Endphrasen konzertmäßig aufputzte. Diese Manier traf mit einer Geschmacksrichtung der eleganten Welt zusammen. In den höchsten Kreisen war die Mode beliebt, österreichische und steierische Volkslieder, „Gstanzeln“, zu protegiren, und sofort verbreitete sich diese Vorliebe in allen Kreisen. Hofdamen spielten Zither, sogar Duette. Baron Klesheim dichtete sentimentale Verse in österreichischer Mundart, Herr Baumann ward patriotischer Hofpoet durch sein „Versprechen hinter'm Herd“, das sich bis heute als ein Lieblingsstück der eleganten Welt erhalten hat. Bis in die fünfziger Jahre herrschte diese Richtung in Wien vor, auch in manchen vornehmen Kreisen Deutschlands war sie zu finden*). Aber in den musikalischen Kreisen Deutschlands war inzwischen ein neuer Sangesfrühling aufgeblüht, in den Liedern Mendelssohns und Schumanns, zu denen Robert Franz**), als jüngster, ganz eigenartiger trat. Mendelssohn war der geistigste, höchst begabte, edelste Vertreter der norddeutschen volksthümlichen Richtung, die Reichardt, Zelter und Berger eingeschlagen hatten. Während jedoch diese Letztgenannten bei allem redlichen und höchst anerkennenswerthen Bemühen, mehr Natürlichkeit in das Lied zu bringen, sich nicht von der Steifheit des Zeitalters befreien konnten, die noch vielen Formen der Kunst wie des Lebens anhing, konnte Mendelssohn

*) Als ich im Jahre 1852 das erste Mal nach Deutschland kam, spielte mir eine hochgeborene Dame aus Mecklenburg Zither vor; im Jahre 1853 gab der Hofzitherspieler des Herzogs Max in Baiern ein Konzert in Baden-Baden und spielte Variationen über Lucia di Lammermoor.

**) Von Brahms, der erst im Jahre 1854 seine herrliche Laufbahn begann, wird später die Rede sein.

mit freiem Geiste als der Sohn einer Zeit, welche allen Formzwang beseitigt hatte, mit freier Wahl, mit gebildetem Geiste und feinster Empfindung in seinen Liedern das Volksthümliche mit der klassischen Form vereinigen. Seine Melodik war anmuthig, heiter, sangbar, und doch immer musikalisch vornehm; in der Begleitung bewährte er den unübertroffenen Meister der Form, der alles Gewöhnliche, Herkömmliche vermeidend, dennoch dem Harmonischen eine bescheidenere Rolle anweist, als dem Gesange. Seine Erfindung stand in den Liedern nicht überall auf gleicher Höhe*); aber seine Volkslieder „Von allen schönen Kindern"; „Es ist bestimmt in Gottes Rath", einige Chorlieder, sind ein unvergängliches Nationaleigenthum geworden; was sie vor Allen auszeichnet, ist die schöne Einheitlichkeit der Stimmung, ohne die mindeste Eintönigkeit.

Schumann ist auf dem von Schubert zuerst eingeschlagenen Wege weiter fortgeschritten, hat die Charakteristik, die musikalische Betonung jedes Stimmungswechsels im Texte noch verschärft und der Clavierbegleitung eine fast neue Rolle zugewiesen. Bei Schubert ertönen die Vorspiele mit den seltensten Ausnahmen (wie beim „Erlkönig") nur als Vorbereitungen der Gesangsmelodien, an welche sie sich anschmiegen; sobald diese beginnt, tritt die Begleitung zurück, und nur in den wunderbaren harmonischen Wendungen zeigt sie ihre Selbständigkeit.**) In Schumanns Liedern bildet die Begleitung sehr oft ein Musik-

*) Mendelssohn steht am höchsten, wo seine Phantasie sich im Schaffen großer Chöre und Orchesterwirkungen entfalten konnte: Im „Elias", in der „Walpurgisnacht", in „Als Israel aus Egypten zog". Da kann man sagen: „Das ist Er, das ist sein Eigen."

**) In diesen steht Schubert einzig da. Die Wirkungen, die die einfache Verwandelung eines Dur- in den Mollaccord und umgekehrt erzeugt, gehören ihm allein. Der Leser betrachte einmal die Stelle in: „Danksagung an den Bach": „Hat sie Dich geschickt" oder im „Neugierigen": „Du Bächlein meiner Liebe" oder in „Ihr Bildniß": „Und

stück für sich, das fast über der Melodie steht, und nur bei geschicktester Ausführung des Begleitenden nicht den Gesang deckt; und zwar ist das nicht etwa der Fall bei Liedern, in welchen ein tief leidenschaftlich heftiges Gefühl durch den Gesang allein nicht zum vollen Ausdruck gelangen könnte, und in der instrumentalen Bewegung die symbolische Wirkung anstrebt und erreicht, sondern auch in solchen, deren Worte heitere Lust und freudige Gemüthsstimmung ausdrücken, wie z. B. im „Frühlingslied" und im „Nußbaum". Diese Lieder erscheinen mir um so merkwürdiger, weil der Text nur Melodie herauszufordern scheint, und Schumann gerade in der Begleitung herrliche Tongebilde geschaffen hat, die rechtes Zeugniß geben für den Genius, der dort eine sprudelnde Quelle hervorzaubert, wo sich Anderen nur das trockene Gestein zeigt. Auch hat Schumann der unvorbereiteten unvermittelten Dissonanz ein weit größeres Feld geöffnet, als Schubert, der nur in den Momenten höchster Erregung (Doppelgänger „Was äffst Du nach") Ausdruck in der Enharmonik und Chromatik gegeben hat. In seinen Liedern spricht sich die norddeutsche Romantik musikalisch aus, und sie werden immer zu den edelsten Schätzen der Nation gehören.

Als eine ganz eigenartige, merkwürdige, künstlerische Individualität, als ein Wanderer auf eigener Bahn, als ein Tondichter, der nur Lieder setzte, aber gerade durch die Einseitigkeit der von ihm gepflegten Gattung und Form ganz Hochbedeutendes und ganz Eigenthümliches schuf, wirkt Robert Franz seit den vierziger Jahren.

Wenn man seinen Lebensgang prüft, wie er in verschiedenen Schriften (Ambros, Liszt, Osterwald, Sarau, Musikalisches Lexikon) beschrieben ist, so möchte man fast behaupten,

das geliebte Antlitz", und er wird sofort wissen, was ich meine, und gar viele solche merkwürdige, unvergleichliche Wirkungen bei Schubert finden.

das Geschick habe ihn durch alle Einzelheiten seiner Erziehung und Erlebnisse vorausbestimmt, nur ein großer Liedercomponist zu werden. Robert Franz ist 1815 in Halle geboren. Ueber die gesellschaftliche Stellung seiner Eltern gibt keine der genannten biographischen Studien Aufschluß; im Mendel-Reißmannschen Lexikon steht eine Andeutung, die Eltern stammten von den „Halloren", Salzsiedern. Jedenfalls lebten sie, wenn auch in einfachen, doch in geregelten Verhältnissen, da sie dem Sohn eine gute Schulbildung geben, ihn auch mehrere Jahre in seinen Musikstudien unterstützen konnten.

Der Vater war ein frommer Mann aus der Pietisten-Schule des verflossenen Jahrhunderts, die in Halle ihren Mittelpunkt hatte. Er sang seinen Kindern gern Choräle vor, die er mit sicherem Tonansatze und richtiger Empfindung ausführte. Des kleinen Roberts erste musikalische Eindrücke waren einerseits das Kirchenlied, das ihn später zu Bach und Händel führte, andererseits der Gesang ohne alle Begleitung. Als er die Schule besuchte, offenbarte sich seine Begabung für Musik und für das Lied zuerst darin, daß er Choräle, welche die Knaben einstimmig zu singen hatten, immer als zweite Stimme in der Terz anzustimmen versuchte, was ihm vom Singmeister handgreiflich übel vermerkt wurde. In seinem vierzehnten Jahre fühlte Robert, wie die Neigung zur Musik immer stärker, alle anderen Bestrebungen überragend anwuchs, und bat die Eltern, daß sie ihn Musiker werden ließen. Sein Wunsch begegnete dem heftigsten Widerwillen des Vaters, der die Musik als „brotlose Kunst" betrachtete, den Sohn vielleicht des Leichtsinns und der Unlust zur Arbeit beschuldigte, weil dieser hie und da über der Beschäftigung mit der Musik den Schularbeiten nicht volle Aufmerksamkeit zuwendete, nicht die gehofften Fortschritte zeigte. Es war eine wahrhaft glückliche Fügung für den Kunstjünger, daß der würdige Cantor und Gesanglehrer der lateinischen

Schule, Abela, Gefallen an ihm fand, und ihm die Clavierbegleitung bei den Chorübungen der Schüler übertrug. Das stärkte seinen Muth und wird wohl auch die Eltern für die Bitte des Sohnes milder gestimmt und bewogen haben, ihm regelmäßigen Musikunterricht geben zu lassen. Der war aber damals in Halle gar wenig geeignet, ein derartiges Talent vollständig auszubilden; und so wurde Robert in seinem zwanzigsten Jahre nach Dessau zu Friedrich Schneider gesendet, dem herzoglichen Hofkapellmeister, der als Componist vieler Oratorien, (unter welchen „Das Weltgericht" sich noch erhalten hat,) dann einer Masse von Symphonien, Ouverturen, endlich als ausgezeichnetster Lehrer im vollen Ruhme stand. Man denke sich nun einen zwanzigjährigen Musiker, der eigentlich nur Begeisterung hegte und noch nichts geleistet hatte, dabei auch scheu, schweigsam in sich gekehrt, selbstgenügend erscheinen mochte, gegenüber einem vierzigjährigen berühmten Meister, der an Huldigungen selbst solcher Schüler gewohnt war, die mit zwanzig Jahren schon jenes ganze Rüstzeug der Theorie besaßen, das der neu angekommene Hallenser erst erwerben mußte. Daß die Beiden kein besonderes Gefallen an einander fanden, läßt sich mit Fug und Recht behaupten; der Lehrer, der strenge Theoretiker mußte gerade an den Regeln der Harmonie und des reinen Satzes festhalten, denen der junge Romantiker am fernsten stand, und dieser mochte durch seine Harmonien und sonstigen Versuche der strengen Schule manche Schauder bereitet haben.

Nach zwei Jahren ging Robert Franz nach Halle zurück, um manche nothwendige Kenntniß bereichert, aber ohne jegliche Fähigkeit, das Gelernte praktisch zu verwerthen; seine künstlerischen Ideen gingen nach anderer Richtung! Eine trübe Zeit begann! Von jeher hatten die Eltern und die meisten Lehrer Zweifel an seinem Talente gehegt, diese schienen jetzt vollkommen

gerechtfertigt, da der Zweiundzwanzigjährige noch gar nichts geschaffen hatte, und anstatt sich nach Erwerb umzusehen, immer mehr nach Innen abgeschlossen lebte. Vorwürfe und Hohn fehlten nicht und verbitterten die Gemüthsstimmung, die durch das Gefühl der bisherigen Unzulänglichkeit des Schaffens trübe genug sein mußte. Den einzigen Trost fand der junge Künstler im Umgange mit einigen Gelehrten und Kunstfreunden, die altitalienische und altdeutsche Tonkunst pflegten, Bach und Händel studirten. Er vertiefte sich in die Werke der Großmeister, an ihnen bildete und erweiterte er seine Kenntnisse des Contrapunktes. Aber zum entschiedenen Selbstschaffen gelangte er noch immer nicht, lebte und träumte im elterlichen Hause, bis die gewaltige geistige Bewegung der vierziger Jahre auf allen Gebieten, und gleichzeitig eine tiefe Leidenschaft alle seine Gefühle stürmisch erfaßte und in die Richtung tonkünstlerischen Ergusses drängte.

Der Hegelschen Philosophie, die in Berlin zu einer Art von staatlicher christlich-politischer Glaubenslehre ausgebildet worden war, hatte Ruge die Keime einer neuen selbständigen Richtung entnommen, verpflanzte sie nach Halle und zog sie groß im Vereine mit Echtermeyer. Die studirende Jugend entflammte sich für diese neuen Ideen, und eine so tiefe träumerische Natur wie die Franz' mußte sich (auch ohne eine unmittelbare Veranlassung durch Universitätsbesuch) aufs Stärkste angezogen fühlen, da Ruge auch das ästhetische Gebiet in das Bereich seiner Vorlesungen zog. Zu gleicher Zeit begann in Leipzig die neue glänzende Aera der Tonkunst durch den herrlichen Mendelssohn, durch des edelen poetischen Schumanns Schaffen als Componist und musikalischer Schriftsteller — denn auch als solcher hat er schöpferisch gewirkt, und einen unermeßlichen, noch gar nicht genug gewürdigten Einfluß geübt! Schuberts Compositionen wurden durch ihn zuerst der gesammten musikalischen

Welt Norddeutschlands näher gebracht, und es ist keine gewagte Behauptung, daß auch Robert Franz zuerst durch die Aufsätze von Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ angeregt wurde, jene genau zu studiren. Ein neues Land öffnete sich vor seinem innern Auge, ein Land, in welches er reisen, nach neuen Endeckungen suchen mußte. Und eine tiefe, heftige, unglückliche Liebe gab ihm den Wegweiser zu neuen, unbekannten Pfaden des Liedes.*)

Im Jahre 1843 erschien in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ eine von Schumann verfaßte Besprechung mehrerer Lieder von verschiedenen Componisten. In dieser gab er seinen Ansichten über Liedercomposition, über rein Formelles und Ideelles, über vulgäre Richtung (Kücken) und höheren Standpunkt entschiedenen Ausdruck. So kommt er denn zuletzt auf Robert Franz und dessen erstes Werk: 12 Gesänge und sagt: „sie gehören durchaus der edlen neuen Gattung an“, der kunstvolleren und tiefsinnigeren Art des Liedes, „von der die früheren nichts wissen konnten“; und er charakterisirt Robert Franz mit den Worten „er will das Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben“. Er tadelt manches, aber er sagt auch: „wollte man einzelne feine Züge anführen, man würde nicht fertig“, und ermuntert zuletzt den jungen Künstler zum Ergreifen neuer

---

*) Ich möchte nicht, daß die obigen Zeilen dahin verstanden würden, als hätte Robert Franz seine ersten Lieder in der Zeit der unglücklichen Liebe componirt. Meiner Ueberzeugung nach wird kein leidenschaftliches bedeutendes Tonwerk oder Gedicht im Moment der Leidenschaft selbst geschaffen, ist vielmehr erst nach der Läuterung der Gefühle entstanden, nach Ueberwindung des Schmerzes, nach Idealisirung des ganzen psychischen Verlaufes. Ein lustiges Lied oder Gedicht mag in einem Momente des Glückes entstehen, heftige Leidenschaft muß austoben, bevor sie zur künstlerischen Gestaltung gelangt. Die schmerzvollsten Lieder enthält Franz' op. 7, als er schon lange glücklicher Bräutigam von Marie Hinrichs war!

Kunstformen, daß er „sein reiches Innere anders auszusprechen versuche als durch die Stimme“. Die Beurtheilung erregte in der ganzen musikalischen Welt Norddeutschlands die gespannteste Aufmerksamkeit. Man wußte, daß Schumanns Herz jedem künstlerischen Streben warm entgegen schlug, daß er aber mit entschiedenem Lobe nicht verschwenderisch zu Werke ging. Robert Franz' Name war mit einem Schlage ein vielgenannter und hochgeachteter. Rasch folgten nunmehr neue Liederhefte aus seiner Feder; und die Besten und Höchststehenden beeilten sich, volle Anerkennung kundzugeben. Unter diesen ist besonders eine hervorzuheben, weil sie zeigt, wie Robert Franz' Lieder-Schöpfungen in den verschiedenartigsten großen Künstlern gleichmäßig tiefen Eindruck erzeugten. Des edlen Felix Mendelssohn Melodik und Harmonik war eine ganz andere, als die aus Franz' Liedern erklingende, von Schumann so freudig begrüßte. Aber als ihm der junge Componist sein drittes Werk widmete, und mit diesem zugleich das zweite, Schumann geweihte, sandte, da schrieb er ihm einen warmen herzlichen Dankbrief, der nur aus voller künstlerischer Zustimmung hervorgegangen sein konnte. *)

---

*) Hochgeehrter Herr! Sie haben mir durch ihre zwiefache Sendung eine sehr große Freude gemacht, aber am meisten in jeder Beziehung durch die Gesänge, auf die Sie meinen Namen so freundlich waren zu setzen. Wenn mir auch die Schumannschen sehr gefallen haben, so sind mir diese letzten Gesänge doch bei weitem die liebsten, und gehören sogar nach meinem Gefühle größtentheils zum Besten, was ich von Ihnen kenne. Und daß dies für mich was sagen will, wissen Sie wohl! Das erste und zweite (vor allem die erste Seite dieses zweiten, und wieder vor Allem der Anfang) dann das dritte und fünfte sind meine Lieblinge, obwohl ich sie alle lieb habe. Mögen Sie sehr, sehr viele Werke, ebenso schön gefühlt, ebenso fein ausgeführt, ebenso eigenthümlich und so reich an Wohlklang, diesen folgen lassen; Sie werden allen wahren Kunstfreunden den größten Genuß bereiten, der „Markt“ wird sich von denen endlich auch in's Schlepptau nehmen lassen müssen,

Und Gade, Henselt und andere berühmte Musiker äußerten sich in gleicher Weise wie die beiden Erstgenannten.

Seit jenen Jahren hat Robert Franz die Musikwelt mit vielen neuen Liedergaben beschenkt, sein Ruhm ist überall hingedrungen. Auch seine Vaterstadt, die am meisten und am längsten an seinem Genius gezweifelt hat, zollte ihm nach und nach die verdiente Anerkennung. Er ward zuerst als Organist an der Ulrichskirche angestellt, dann als Dirigent der Singakademie und der Gesellschaftskonzerte, welche unter seiner Leitung die hohen Werke Bachs und Händels der Kenntniß des größeren Publikums der Stadt vermittelten. Endlich ehrte ihn die Universität, an welcher er als Musikdirector wirkte, durch Verleihung der philosophischen Doktorwürde. Seit 1848 glücklich verheirathet, lebte er in bescheidenen, aber angenehmen Verhältnissen. Doch seine Gesundheit ward durch die überanstrengende Thätigkeit immer mehr erschüttert; ein Gehörleiden, das sich schon im Anfange der vierziger Jahre gezeigt hatte, verschlimmerte sich derart, daß es ihn zuletzt an jeder gesellschaftlichen Beschäftigung mit Musik vollständig behinderte, und ihn zwang alle die Aemter niederzulegen, deren Ehrensold sein Haupteinkommen bildete. Die Theilnahme von Freunden und Verehrern, die allenthalben in ehrenhaftester Weise durch Konzerte mit Vorführungen seiner Werke für ihn eintraten, bewahrte sein Alter vor drückendster Sorge und verlieh seiner Muse frische Kraft. Nachdem er einige Jahre geschwiegen, trat er 1879 mit sechs neuen Liedern hervor, denen er fünf andere Hefte folgen ließ. Das Jahr

---

wie er das schon so oft, eigentlich immer gethan hat und thun wird. Keiner von Allen wird aber über dies Werk, wie über jedes Ihrer künftigen mehr Freude haben und Ihnen dankbarer sei, als Ihr

Hochachtungsvoll ergebener
Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Berlin d. 10. März 1844.

1885, in welchem er seinen 70. Geburtstag feierte, brachte ihm Ehrenbezeugungen aus allen Theilen Deutschlands, sinnige Gaben und Adressen, unter welchen die des Wiener akademischen Gesangvereins sich durch Schwung und Innigkeit ganz besonders auszeichnet.

Robert Franz' künstlerisches Schaffen hat sich auf Liedercompositionen und auf Bearbeitungen vieler Bachscher und einiger Händelscher Vocalcompositionen*) beschränkt. Von diesen letzteren können wir hier nur sagen, daß wir sie für geistvoll und von gründlichstem Studium und Verständisse zeugend halten. Eine ausführlichere Darlegung müßte die Frage der Methode solcher Bearbeitungen erörtern; die von Franz hat vielerlei Wider- und Einspruch erfahren, der nicht übersehen werden dürfte; wir wollen aber an dieser Stelle allen Schrifthader vermeiden**) und daher nur von den Liedern sprechen.

Ein jedes Kunstwerk ist das Erzeugniß verschiedenartiger Kräfte (Faktoren). In erster Reihe wirkt die angeborene Anlage, dann der Entwickelungsgang der Lehre, dann — und sehr mächtig — die anderweitige geistige Befähigung des Künstlers, die seiner Lebensanschauung und die Art bestimmt, in welcher die äußeren Eindrücke in seinem Innern sich klären und zur Kunstäußerung sich umwandeln, die sogar auf den Gang seiner

*) Diese Bearbeitungen bestehen theils in Ergänzungen der Orchesterbegleitung und der Instrumentation, theils in Clavierauszügen.

**) Robert Franz hat sich selbst gegen gewisse Angriffe in geistvoller und siegreicher Weise vertheidigt in der Schrift: „Offener Brief an Dr. E. Hanslick über Bearbeitungen älterer Werke." Auch der verdienstvolle Dirigent der Breslauer Singakademie, Herr Prof. Julius Schäffer, hat in zwei Broschüren manche Schwäche der Gegner Franz' durch thatsächliche Beweise dargethan.

Studien großen Einfluß übt, und sie nach jener Richtung leitet, wo sie mit den angeborenen Gaben zusammentreffen.*)

In letzter Reihe wirken dann die Zeitideen bei dem Schaffen jedes Kunstwerkes mit; kein Künstler kann sich ihnen entziehen, der größere trägt sie in höhere Regionen und verklärt sie, der kleine steigt mit ihnen hinab und erniedrigt sie bis zur Unkenntlichkeit. Aber der Maler kann nicht malen, der Bildhauer nicht bilden, ohne die Modelle des Landes in dem er lebt und die er veredelt darstellt; der Dichter kann nicht dichten und nicht Menschen schildern, ohne die Gedanken der

---

*) Daß die angeborenen Anlagen die Richtung des Kunsterzeugnisses unbedingt bestimmen und nicht das durch Studium und Nachdenken bedingte Wollen des Künstlers, bezeugen manche Werke unserer großen Dichter. Schiller hatte nie ein Kriegslager gesehen, Goethe zog mit dem Herzoge 1792 gegen Frankreich; jener hat „Wallensteins Lager" gedichtet, das in jedem gebildeten Soldaten wahre Begeisterung erregt, dieser schrieb die prosaisch ruhige „Campagne und Belagerung von Mainz". Schiller war nie in der Schweiz gewesen, und giebt im „Tell" Beschreibungen, die noch heute den Schweizer Wanderer entzücken. Goethe ist 1779 im November über das Eismeer bei Chamounix und über die Gemmi von Leuk gegangen, 1797 im October über den Gotthard; alle diese Wanderungen waren damals (und sind zu solcher Jahreszeit noch heute) mit großen Gefahren verbunden. Von diesen sagt der Dichterfürst kein Wort: seine Beschreibungen der Gegenden sind rein thatsächlicher Art. In Altorf bemerkt er „eine hübsche Art, das kurze Grummet in Netzen einzufassen," „artige Thürschlösser" im Wirthshause, „rastende Kühe auf der Weide; sechszehn Stück kosten einen Louisdor per Tag," „ein Pilger- und Mineralogenstieg in das Maderanerthal". Er schreibt an Schiller, wie interessant es war, „sich durch unmittelbares Anschauen mit den naturhistorischen, geographischen, ökonomischen und politischen Verhältnissen (des Landes) zu vergegenwärtigen." Aber daneben dichtet er „Der Junggesell und der Mühlbach" und die unbeschreiblich herrliche Elegie „Euphrosyne". Ein göttliches Genie findet überall sich selbst wieder, das Talent schmiegt sich der Außenwelt an, das Genie muß und schafft, das Talent will, versucht.

Mitlebenden, die geistige Stimmung der Zeit mitzudenken; der Architekt kann nicht Tempel und Paläste bauen, wenn nicht der Kunstsinn der tonangebenden Gesellschaft ihn belebt, und der Musiker muß in den Ideen seiner Zeit, in den Gedichten seiner Zeitgenossen die Anregung der Stimmungen, der Bewegungen suchen, denen er dann tönenden Ausdruck verleiht, je nach seiner musikalischen Begabung und Formkraft. In der Wechselwirkung zwischen dem großen Künstler und seiner Zeit ist selbstverständlich die größere auf der Seite des schaffenden Künstlers; aber ohne die Zeitideen ist sein Werk nicht denkbar.

Wenden wir nun diese allgemeinen Betrachtungen im Besonderen auf Robert Franz' Wesenheit und seine „Gesänge“ an, so finden wir: Seine musikalische Begabung ist eine ganz entschieden ausgeprägte lyrische, d. h. eine solche, die sich in bestimmten begrenzten Formen der Empfindungsbewegungen kund gibt, nicht in den ausgedehnteren, welche eine vielfältige Entwickelung der Themen, einen Aufbau, eine Zusammensetzung verschiedener Elemente verlangen. Sie hat daher auch gleich von Anfang die Richtung genommen, in welcher sein Geist nicht das Bedürfniß der Anregung zu strengeren epischen und dramatischen Formen fühlte; und so mochte ihm der Aufenthalt in Dessau bei Schneider sehr wenig gefallen haben, da ihm erst noch manches von der musikalischen Grammatik und Syntax anbefohlen ward, bevor er zu den höheren Formen gelangte. Mächtig ergriff ihn dann der tiefe, geheimnißvolle, romantische Geist S. Bachs, der den schwierigsten Formen höchste Weihe verleiht; er führte ihn zu den contrapunktischen Studien, die sich in der Klavierbegleitung mancher seiner Gesänge unverkennbar kundgeben; zu gleicher Zeit klangen ihm aus Schuberts Melodien die seinem Gemüth verwandesten volksthümlichen Wendungen entgegen. Seinem beschaulichen, nach innen gerichteten, dem Genußleben fern stehenden, den höchsten Idealen

zugewandten Geist brachte die in Halle am entschiedensten hervortretende neue philosophische Richtung stärkste Anregung, bewog ihn die bisherige scheue Zurückhaltung aufzugeben, an Gleichgesinnte heranzutreten, sich im Schaffen zu versuchen; die Leidenschaft der Liebe wühlte alle seine Gedanken und Empfindungen auf; und als alle die verschiedenartigen Gährungsstoffe sich geklärt hatten, da trat Robert Franz als der Liedersänger hervor, der in der Gattung musikalischer Kleinmalerei die verschiedenartigsten, mannigfaltigsten Gebilde schuf, von denen die meisten dauern werden, so lange das deutsche Lied dauert.

Ich habe schon im Anfang dieser Studie auf die große Schwierigkeit hingewiesen, ohne Notenbeispiele von der Eigenthümlichkeit eines Componisten zu sprechen und dabei Schönrednerei zu vermeiden. Ich muß mich beschränken, das an Robert Franz Gesängen hervorragend Charakteristische in der Weise anzudeuten, daß der musikalische Leser sich angeregt fühle, durch eigenes Nachforschen die Wahrheit der Andeutungen zu bestätigen.

Die Melodien Robert Franz' zeigen meistens größere Bestimmtheit der Auffassung, manchmal eine wahrhaft einschneidende Charakteristik des Textes. Gleich die ersten Töne lassen die volle Stimmung erkennen; man vergleiche einmal die Lieder „Da die Stunde kam", „Ja du bist elend" (op 7) und andererseits „Weil' auf mir dunkles Auge" (op 9) und „Mädchen mit dem rothen Mündchen" (op 5). Alle drei beginnen gleich ohne Vorspiel mit dem Gesange und man kann wohl behaupten: wenn ein echter und musikalischer Dichter diese Melodien hört, ohne die Worte zu kennen, und wenn an ihn die Aufforderung ergeht, solche den Tönen „anzudichten", so werden seine Verse dieselbe Grundbestimmung ausdrücken, die in den betreffenden Gedichten Heines, Lenaus und Osterwalds vorwaltet. Die einfache Aenderung des Moll in Dur am

Schlusse des ersten Liedes ist von schönster Wirkung. Und nicht etwa in den Jugendliedern allein tritt solche vollendete Unmittelbarkeit der Auffassung hervor; in der mittleren Periode sprießen die Blüthen erst recht reich (ich weise auf das wunderschöne „Gekommen ist der Mai", op 34) und die neuesten Lieder, die Robert Franz nach langem Schweigen herausgab, geben Zeugniß von ungeschwächter Phantasie. Das „Ach ich denke" (op 51) steht neben dem schönsten der ersten Hefte und das „Herziges Schätzle" (op 50) klingt wie der Herzenserguß eines ganz jungen genialen Componisten.

In den eben genannten Gesängen tritt die Melodie gleich beim Anfange in den Vordergrund; in anderen dagegen läßt Robert Franz den Gesang mit einer ihm ganz eigenthümlichen Wendung mit einem Male so zu sagen an das Clavier herantreten; die Begleitung beginnt die Melodie, der Gesang setzt sie fort; hier erklingt also kein einleitendes Vorspiel, das zum Gesange führt, sondern ein Ineinander-Tönen der Begleitung und der Stimme. Auf ein besonders schönes Beispiel: „Es hat die Rose sich beklagt" (op. 42) sei hier hingewiesen; aber auch viele andere Lieder bieten dieselbe Robert Franz eigenthümliche Wendung. Das ersterwähnte zeigte auch eine andere besondere Eigenthümlichkeit, die meines Wissens zuerst in Robert Franz' Gesängen so offen hervorgetreten ist: daß es nämlich in einer anderen verwandten Tonart endet, als es begann*) Diese in ihrer Art merkwürdige Wandelung läßt sich immer durch die Veränderung der Stimmung im Texte erklären, ist also im

---

*) Nach ihm hat meines Wissens nur Brahms in seinen wunderschönen „Magellone"-Romanzen diese Schlußwendung angebracht. Hier fällt diese nicht im mindesten auf, da ja diese Romanzen viel ausgedehntere Musikstücke sind als gewöhnliche Lieder. Die geneigten Leser werden aus meiner Studie über Brahms ersehen haben, wie ich

Hinblick auf die poetische Auffassung vollkommen berechtigt. Die Frage ob sie den einheitlichen Eindruck des Ganzen verstärkt oder nicht, bleibt dem Gefühle des Einzelnen überlassen. Daß sie in so vielen Liedern hervortretend, hie und da als Manier erscheinen mag, kann ich nicht unerwähnt lassen; der gerechte Beurtheiler muß aber zugestehen, daß jeder schaffende Künstler die Eigenthümlichkeit seiner Wesenheit, in welcher er Bestes leistet, unwillkürlich am häufigsten walten läßt; es hat große Maler gegeben, die Gestalten malten, um ihre Beleuchtungskunst im Helldunkel oder in Lichtfülle, oder Farbenpracht der Stoffe oder sonstige Vorzüge zu zeigen, die mit den Gestalten selbst nicht in directem Zusammenhange standen, aber dennoch neue Kunstgebilde boten. So auch wirken die obenerwähnten Wendungen in den Franzschen Liedern ganz eigenartig und schön. (Man vergleiche „Unterm weißen Baume“, op. 40, und „Es ziehen die brausenden Wellen“ ebendaselbst, in letzterem ist der Schluß besonders wirksam.)

Eine andere besondere und durchwegs rein künstlerische Eigenthümlichkeit mancher Franz'schen Gesänge ist die polyphone, oft fast contrapunktisch zu nennende Clavierbegleitung, wie in „Der schwere Abend“ (op. 37) und in dem eben genannten „Es ziehn“ und vielen anderen. Allerdings ist diese Clavierbegleitung meist schwierig und verlangt einen tüchtig musikalisch durchgebildeten Pianisten. Aber der geneigte Leser, der meinen Darlegungen bis hierher seine Aufmerksamkeit geschenkt hat, wird begreiflich finden, wenn ich diese contrapunktischen Schwierig-

höchste Achtung und Liebe für diesen genialen Meister hege, der ja auch Lieder geschrieben hat, die zu den schönsten deutschen Gesanges-Schätzen gehören. Aber seine großen Chorwerke stehen doch noch höher — und nun gar seine neue, die vierte Symphonie!

keiten eher als einen Vorzug denn als Fehler betrachte. Und gab es nicht eine Zeit, wo die Begleitung in Schumanns „Frühlingslied“ vielen Pianisten Schauder erweckte? Jetzt wird sie von jedem gebildeten Dilettanten fehlerlos ausgeführt. Auch die eigenthümliche zarte Wendung, daß die Stimme manchmal mit einer Art von Trugschluß endet, und die Begleitung die Melodie erst richtig abrundet, muß hier angeführt werden. Und was Schumann von op. 1 gesagt hat: „wollte man einzelne feine Züge anführen, man würde nicht fertig“, das läßt sich auf alle, alle Werke anwenden. Robert Franz ist der eigenthümlichste, in seiner Art originellste Liedersänger.

Man hat ihn öfters mit Chopin verglichen, weil er ebenso ausschließlich beim Liedercomponieren verweilte und keine andere Form versucht hat, wie Chopin im Tondichten für das Clavier verharrte. Die Vergleichung ist nur in dem einen Punkte statthaft, als beide vollkommen in sich abgeschlossene Wesenheiten zeigen, Niemanden nachahmten, und auch nicht nachgeahmt werden können und sollen. Aber eine Wanderung durch Franz' Gesänge ist wie durch einen Buchen- und Eichenforst: manche dunkle Pfade, manches Gestrüppe, aber herrliche erfrischende Luft, Gesang der Vögel, schlanke Rehe, mitunter ein lustiges Häslein, wundervolle Ausblicke in Sehnsucht erweckende Ferne; der Gang durch Chopins Clavierwerke führt in einen Zaubergarten mit seltsamsten Blumenbeeten, mit Blüthen, die man vordem nicht gekannt, mit berauschenden Düften — Alles erscheint so seltsam, eigenthümlich, poetisch; aber die Luft ist heiß und langem Aufenthalte nicht zuträglich. Chopin ist eine ganz merkwürdige Erscheinung, doch wenn man von seinen Mazurken und Polonaisen absieht, so läßt sich eine nationale Angehörigkeit seiner Musik nicht bestimmen; in Robert Franz' Liedern aber ist nicht ein Tact, der nicht deutsch wäre; und als ganz eigenthümlichen aber tief innigen **deutschen** lyrischen

Tondichter erkannten ihn seine Zeitgenossen und wird ihn die Nachwelt ehren*).

*) Vielleicht wird eine kleine historische Erinnerung manchem Leser nicht uninteressant erscheinen. Im Frühjahr 1846 lebte Liszt einige Monate in Wien, immer umgeben von jungen begeisterten Anhängern. Einem von diesen zeigte er eines Tages die ersten Lieder eines ganz unbekannten Componisten. Sie entzückten den Jüngling derart, daß er zur Feder griff und zum ersten Male in seinem Leben eine Kritik schrieb; sie erschien in einer längst verschwundenen Zeitschrift „Die Gegenwart" redigirt von A. Schumacher. Der Componist war Robert Franz, der Jüngling der Verfasser der obigen Studie.

Franz Liszt.

Macaulay erzählt in einem Essay, Cromwell habe dem Maler der sein Bild anfertigte gesagt: „Laßt keine Narbe oder Runzel aus meinem Gesichte; macht Ihr mich schöner als ich bin, so bekommt Ihr keinen Pfennig.“ Diese Anschauung, meint der große Essayist weiter, sollten auch die bedeutenden Männer festhalten, die zu ihren Lebensbeschreibungen die Angaben selbst bieten. Sie sollten keine Narbe oder Runzel zu verbergen trachten und dem geistigen Maler, dem Biographen, die Verpflichtung auferlegen, daß er keine schmeichelnde Färbung anwende, nichts zu beschönigen suche. Macaulays Spruch ist ein weiser! Wer nicht bedeutend genug ist, daß er auch große Fehler haben darf, der soll dem Biographen nicht zum Portrait sitzen.

Franz Liszt hat Macaulays weise Lehre nicht gekannt — ob er ihr folgte, wenn sie ihm bekannt wurde?

Er war bei allen großen Schwächen ein durchaus guter Mensch, voll edler Regungen und Wohlwollen; trotz aller Kreuz- und Querzüge und mißlungener Versuche ein sehr großer Künstler, eine Natur von einem Reichthum, die zu den seltensten Erscheinungen zählt; als Mann von Geist, Bildung und gesellschaft-

lich bezaubernden Gaben der erste unter allen zeitgenössischen Künstlern, dem Keiner annähernd gleich kam in der Macht die Gemüther zu gewinnen, und noch lange Keiner gleichen wird. Wie soll man nun das Räthsel erklären, daß eine Biographie Liszts, die den Namen als solche verdiente, d. h. eine wahrhafte Darlegung seiner Erlebnisse, seiner künstlerischen Entwicklung und seines Wirkens nirgends zu finden ist? Die verdienstlichen biographischen Zeichnungen in den Handwörterbüchern für Musik müssen sich in den engen Grenzen des Raumes und der Bestimmung halten; und die seinem Lebensgange ausschließlich gewidmeten Bücher sind entweder Weihrauchkessel, oder übelriechende Pamphlete, oder anecdotische Erinnerungen ohne irgendwelches psychologisches Interesse.

Unter den Weihrauchkesseln hat der von Frl. Ramann geschwenkte die meiste Beachtung auf sich gezogen, da die Verfasserin ausdrücklich betonte, daß alle Angaben in ihrem Buche „Franz Liszt als Künstler und als Mensch" unmittelbar vom Meister selbst stammten. Diese Biographie, von der bisher nur ein Band zu Lebzeiten Liszts erschienen ist, kann als negatives Muster bezeichnet werden. Wer eine Biographie schreiben und wissen will, was er vermeiden muß, der mag die ebengenannte lesen. Eine ähnliche Verhimmelung, ein ähnliches zur Schau getragenes Bestreben, den Schatten, der durchaus nicht beseitigt werden kann, auf andere Mitlebende zu leiten, dürfte in diesem Literaturzweige seines Gleichens schwerlich finden.

Frl. Ramann beginnt ihre Biographie Liszts mit einer Abhandlung über eine etwaige adelige Abstammung des großen Künstlers, die dahin ausgeht, daß alle Nachforschungen, ob dessen Vater in irgend welcher verwandtschaftlichen Beziehung zu einer im 17. Jahrhundert völlig erloschenen adeligen Familie des Namens gestanden, ganz erfolglos geblieben sind. Diese Nachforschung und deren Zwecke sind jedem Kunstfreunde, wessen Standes

immer, höchst gleichgültig. Hierfür giebt gerade die Glanzzeit Liszts den besten Beweis.

Thalberg war allbekanntlich der Sohn des Fürsten Dietrichstein, in dessen Wiener Palaste er immer lebte; aber die stolzesten Aristokraten zauderten nicht einen Augenblick, dem höheren Genius Liszts zu huldigen gleich den bürgerlichen Musikern, obwohl die genealogische Schnurre noch gar nicht im Werden war. Ich bin leider zu unabhängig, um auch nur liberal zu sein nach dem Parteibegriff, behaupte aber, daß der Stammbaum eines Künstlers nur dann Interesse gewährt wenn er geistig bedeutende Vorfahren aufweist. Es ist notwendig, das hier zu betonen, weil unsere sich freisinnig nennende Zeit gerade im Künstlerleben mehr Gewicht auf Nebensächliches legt, als einst die „vormärzliche", die „absolutistische", und weil selbst die Biographin Liszts trotz der „ganz erfolglosen Nachforschungen" immer von der „adeligen Abstammung" spricht.

Die Eltern Franz Liszts waren treffliche Menschen, der Vater ein Kleinbeamteter des Fürsten Esterhazy, musikalisch beanlagt und gerne mitwirkend wo er konnte, die Mutter eine brave, innig-einfache Frau. Sie lebten in Raiding, einem ganz kleinen dem obengenannten großen Herrn gehörenden Orte; der Name deutet auf ganz deutschen Charakter der Bevölkerung. Es muß hier auch hervor gehoben werden, daß zu jener Zeit alle Bildung in Ungarn deutsch war. Die Verhandlungen im Reichstage wie auch in den höheren Gerichten wurden in lateinischer Sprache geführt, in der Gesellschaft herrschte die deutsch-östereichische. Erst in den vierziger Jahren trat die große Umwälzung ein, daß die ungarische Sprache zur einzig gesetzlichen im Parlamente und in Aemtern erklärt ward.

Franz Liszt, der, am 22. October 1811 geboren, einst die Welt mit seinem Ruhm erfüllen und der Hauptanreger einer totalen Umgestaltung der gesellschaftlichen Stellung der Künstler

sein sollte, war das einzige Kind seiner Eltern. Schon frühzeitig gaben sich seine ungemeinen geistigen Anlagen kund, sowie auch jener Hang zur Schwärmerei, welcher später den Mann verleitete, bei Lebenskämpfen die Lösung unerrathbarer Räthsel in Proben schärfster Gegensätze zu suchen. Das unbeschreibliche Musiktalent des Knaben konnte nicht verborgen bleiben. Neun Jahre war er alt, als ein blinder Musiker, der bald darauf starb, ein ehemaliges nun aber altes Wunderkind, ihn bat, in seinem Concerte in Oedenburg mitzuwirken. Der kleine Franz spielte ein Concert von Ries mit Orchester und eine „freie Phantasie", wie es damals in Concerten Mode war*), und erregte allgemeines Erstaunen. Der Vater ließ ihn ein eigenes Concert geben, führte ihn zum Fürsten Esterhazy, dann nach Preßburg, wo er in des Fürsten Palast ein Concert veranstaltete. Sechs Magnaten traten zusammen, und bestimmten dem jungen Genie eine jährliche Unterstützung von je 100, also 600**) Gulden, auf sechs Jahre. Der Vater verließ nun die Beamtenstellung und zog mit seiner Frau und dem Sohne nach Wien.

Daß der geniale zehnjährige Knabe die sehr nothwendige und ihm zum höchsten Nutzen gereichende, streng geordnete Lehrweise Czernys nicht gern befolgte; daß er schon damals anfing, die spätere unerreichte Kunst des vom Blatte Lesens schwerster Partituren zu zeigen; daß er ein Liebling der Damenwelt und der Aristokratie war; in seinem ersten Concerte das Staunen der Fachleute und Musikfreunde erregte, in seinem

---

*) Beethoven, der unerreichte Improvisator, nach ihm Hummel und Moscheles, hatten die „freie Phantasie" in Concerten über gegebene oder selbstgewählte Themata in die Mode gebracht. In den dreißiger Jahren verschwand der schöne künstlerische Brauch. Bocklet in Wien, in Deutschland Hiller waren dessen letzte Vertreter.

**) Sage 1200 Mark! Von den sechs Magnaten besaß keiner ein geringeres Einkommen als 60,000, zwei oder drei über 150,000 Mark!

zweiten — wie die Biographie erzählt — von Beethoven geküßt ward; daß er auf der Reise nach Paris überall großes Aufsehen hervorrief und endlich in der französischen Hauptstadt die enthusiastischeste Aufnahme fand, erscheint selbstverständlich. Als interessant ist hervorzuheben, daß er in das Pariser Conservatorium als Zögling nicht aufgenommen wurde, weil der Director Cherubini trotz der Empfehlung des Fürsten Metternich an dem Paragraphen festhielt, welcher jedem Ausländer die Pforten der Kunstschule verschloß, und daß die Mutter von Paris nach Oesterreich zurückkehrte; diese beiden Ereignisse waren von tiefer Bedeutung für die Laufbahn des Knaben. Durch das erste war er gleich an die Oeffentlichkeit, deren Vor- und Nachtheile, gewiesen, während er als Schüler des Conservatoriums einige Zeit lang in Zurückgezogenheit leben mußte. Durch das zweite ward er der liebevollen, vielleicht verzärtelnden Obhut der Mutter entzogen und unter die strengere Aufsicht des Vaters gestellt, der allerdings wohl mehr auf die Entwickelung des geldbringenden Talentes, als auf die geistige Erziehung des Knaben sein Augenmerk richtete. In seinem zwölften Jahre componirte Liszt eine Oper „Don Sancho"; sie ward in der großen Oper aufgeführt, fand Beifall und auch mißliebige Beurtheiler; nach den Mittheilungen der Biographie ist kein Exemplar mehr vorhanden.

Was noch von anderen Compositionen aus der Knabenzeit erzählt wird, können wir übergehen; den Vergleich, welchen die Verfasserin zwischen diesen ersten Compositionen und denen — — Beethovens anstellt („Die Leistungen der Knaben Beethoven und Liszt") kann Niemand ernsthaft nehmen.

Es ist oben angedeutet, daß der Vater Liszts mit ihm allein geblieben war; an Mißverständnissen zwischen seiner auf unmittelbare Ziele gerichteten Natur und der poetisch tief schwärmerischen des Sohnes mag es nicht gefehlt haben, und so ist leicht erklärlich, daß der letztere schon in seinem fünfzehnten Jahre überreizten

Stimmungen und Grübeleien verfiel und den Wunsch hegte, Priester zu werden, dem von der väterlichen Gewalt ein entscheidendes Veto entgegengesetzt ward. In Boulogne, wohin die Beiden auf dringendes Anrathen der Aerzte sich begaben, fand Franz Gesundheit und ruhigere Stimmung wieder; der Vater jedoch ward von einer gastrischen Krankheit ergriffen, die ihn, den Siebenundvierzigjährigen, nach wenigen Tagen dem Leben entriß. Der Sohn, von tiefstem Schmerze gebeugt, fühlte, daß er von nun an auf sich allein angewiesen war; er rief die Mutter aus Wien nach Paris und nahm hier Wohnsitz, um durch Unterricht seinen Unterhalt zu gewinnen. Daß er — wie die Biographie erzählt — in Boulogne seinen kostbaren Erard verkaufte, um Ausgaben, welche der plötzliche Tod des Vaters benöthigte, aus Eigenem zu bestreiten, ohne irgend Jemandes Unterstützung anzugehen, zeugt von dem hochentwickelten Ehrgefühl des Jünglings, sowie auch, daß seine glänzenden Erfolge doch nicht hinreichende Einnahme für Ersparnisse gebracht hatten.

Siebenzehn Jahre war Liszt alt, als er die Laufbahn des Lehrers betrat. Treu und liebevoll stand ihm die Mutter zur Seite und er war ihr ein guter Sohn.

Ein siebenzehnjähriger genialer, leidenschaftlicher Musiker wird nicht lange Klavierlehrer sein, ohne sich zu verlieben; und daß der Gegenstand seiner Leidenschaft nur eine Dame von hohem (oder ganz niederem) Range sein kann, ist psychologisch unfehlbar; das Bürgerliche, Regelmäßige, findet im Seelenleben solcher Naturen keinen Raum. Liszt unterrichtete unter Anderen eine junge Gräfin St. Crig, die Tochter eines Ministers des Königs Karl X., engelschön und gut. Die Musik brachte Sympathie in die jungen Herzen, und die Blüthen der ersten Liebe zur Entfaltung. Der Mutter der jungen Dame blieben deren Empfindungen nicht verborgen, aber sie starb, und der Vater, dem nichts ferner lag als der Gedanke, daß ein siebenzehnjähriger

Künstler seine Tochter heirathen wollte, ließ den Unterricht fortsetzen, bis ihm die Augen aufgingen und er mit großer Schonung dem jungen Lehrer die möglichen unangenehmen Folgen einer weiteren Entwickelung vorstellte und den Unterricht enden ließ.

Da die Biographie selbst die Haltung des Grafen als vollkommen richtig und angemessen anerkennt, so war entschieden geboten, nur wenige Worte über das weitere Schicksal der jungen Gräfin zu sagen, nicht aber noch weitläufig auseinanderzusetzen, wie sie, durch den Vater gezwungen, einem altadeligen Gutsbesitzer (der natürlich weder Herz noch Geist besitzen durfte) die Hand reichte, und wie sie kühl neben ihm durchs Leben wandelte. Solche Darlegungen aus dem Privatleben einer Dame müssen jedes anständige Gemüth verletzen. Von dem Augenblicke an, als die junge Dame nicht mehr in Beziehungen zur geistigen Entwickelung des Künstlers stand, durfte die Biographie sich nicht mehr mit ihr beschäftigen. Leider treten im Verlaufe der Erzählung, besonders wo sie von der Gräfin d'Agoult handelt, noch mehr derartige Rücksichtslosigkeiten zu Tage.

Liszt fühlte sich nach dieser Katastrophe wieder geneigt, Priester zu werden; nur die Thränen der Mutter hielten ihn zurück. Dann beschäftigte er sich viel mit der Salonliteratur und mit den Werken Chateaubriands. Ein Feuergeist wie der seinige konnte an dieser Kost nicht lange Nahrung finden. Die dramatische Muse Victor Hugos, welche damals die sonderbarsten Probleme auf die Bühne brachte, und mit „Marion Delorme“ alle bisherigen Begriffe von Inhalt und Form des Dramas über den Haufen warf, übte auch auf den leidenschaftlichen Musiker eine unwiderstehliche Anziehungskraft; er besuchte — so erzählt die Biographie — nunmehr das Theater ebenso häufig wie ehedem die Kirche.

Katholischer Mysticismus und Unbändigkeit der Phantasie! Diese beiden Elemente nebeneinander wirkend, ja fast ineinander gemengt, bilden die Grundlagen der französischen romantischen

Schule der dreißiger Jahre. Losgelassenheit aller Leidenschaften einerseits und andererseits irgend welche sentimentale Zuthat, die als christliche Liebe zur Absolution von allen Vergehen verhilft — manchmal mit reactionären, meistens jedoch mit revolutionären Beimischungen —, sind die Hauptbestandtheile der hervorragendsten Werke jener Epoche. Wie sollte es auch anders sein? Die katholisch bigotte Richtung der Restaurationszeit konnte poetisch als Mysticismus verwerthet werden; Lamartine und Victor Hugo waren auch zuerst ganz royalistisch und katholisch, und Liszt aufrichtig „dévot“. Aber die nüchterne, rein skandirende Klassicität, die steife Zeichnung und anständige Haltung, die hohle, hochtrabende, hier und da mit Empfindsamkeit versetzte Phrase, welche noch aus der napoleonischen Zeit herüber wirkte, und zu welcher nur das politische Spottgedicht und die in ihrer Art klassische, sinnliche, niemals empfindsame Lustigkeit Bérangers einen Gegensatz bildeten, bot den jungen erhitzten Geistern kein Ausdrucksmittel für ihre Gedanken und Empfindungen. Die große Mehrzahl des jüngern Publicums sehnte sich ebenfalls nach anderer Kunst. Die Geschichte der Revolution erzählte ihnen unerhörte politische Thaten; die Geschichte Napoleons unerhörte Waffensiege; nun verlangten sie nach unerhörten Kunstwerken. Und so kam es denn, daß die jungen Poeten, welche eine Zeit lang als Ritter der Legitimität und der Religion auf dem feinen Sande in den engen Schranken herumturniert hatten, zuletzt kein Vergnügen mehr fanden, vor der kleinen Schaar schöngeputzter Herren und alternder Damen zu paradiren, das Flügelpferd ihrer Phantasie mit einem Satze über alle Schranken setzen ließen und spornstreichs nach den ungebahnten Wäldern und Bergen der Romantik rannten, wo eine weniger elegante, aber ungemein zahlreiche und begeisterte Menge sie jubelnd begrüßte. Allen voran als Heerführer und Bannerträger der romantischen Schaar eilte der ehemalige Haupt-

legitimist und Katholik Victor Hugo, den noch Chateaubriand als „enfant sublime“ gepriesen hatte, und der nun in Hernani, Lucrezia Borgia, Marion Delorme ꝛc. einen ganz andern als den sublimen Ton anschlug. Was Frl. Ramann über diese romantische Schule sagt, wollen wir sowohl in Bezug auf Inhalt wie auf Form nicht strenge prüfen. Nur eine Aeußerung über deutsche Romantik konnten wir nicht ganz unbemerkt lassen. Wenn sie meint, daß Schumann „auf halbem Wege stehen geblieben, reactionär geworden“ sei, so ist das zum mindesten — sonderbar.

Kehren wir zu Liszts individuellen Angelegenheiten zurück. Sein Genie entfaltete sich immer größer. In der technischen Behandlung des Instrumentes war ihm Paganini Vorbild; was dieser auf der Geige leistete, wollte er auf dem Piano vollbringen; im Vortrage war er sein eigener Meister. In der Composition verfolgte er die Richtung, die Berlioz mit der Symphonie fantastique eingeschlagen hatte. Im gesellschaftlichen Gebahren, in seinen Beziehungen, zeigte Liszt jene Mischung von Vorliebe für Aristokratismus und Neigung zur Demokratie, welche von jeher das Kennzeichen aller romantisch angelegten Naturen war; das Unbürgerliche der beiden Klassen bietet ihnen besonderen Reiz; in der Aristokratie finden sie die vollendete Feinheit der Form, die immer etwas Imponirendes hat, und eine freiere künstlerische Lebensanschauung, in der Demokratie jenen Kampf gegen alles Hergebrachte, der ebenfalls auf eine künstlerische Individualität besondere Reize ausüben mag. Vergessen wir nicht gleich hier anzuführen, daß Liszt, gleichviel wo er sich bewegte, einer der denkbar liebenswürdigsten Menschen war, und der in Jedem das Gefühl erweckte, daß sein liebenswürdiges Benehmen vom Herzen kam.*) Auch seine äußere Er-

*) Auch Mendelssohn, dessen Wesenheit nicht mit Liszt harmonierte,

scheinung war bezaubernd. Eine große magere, schlanke Gestalt, scharfe geistreiche Züge von langen, dunkelblonden, bis auf die Schulter herabfallenden Haaren umrahmt, eine besonders hohe schöngeformte Stirn, kühn gebogene Nase, freundliches und geistreich blitzendes, jedes Ausdrucks fähiges Auge, ein feiner sinnlicher Mund; dazu eine blasse aber durchaus nicht kränkliche Gesichtsfarbe, und ein merkwürdig schwärmerischer Ausdruck; war es verwunderlich, wenn der höchst geniale, höchst liebenswürdige Künstler, und der so aussah*), die Frauenwelt berückte, wenn die Salons von seinen Abenteuern wiederhallten, wenn zuletzt eine der schönsten, geistreichsten, höchststehenden, gefeiertsten Damen der Pariser Gesellschaft, die Gräfin d'Agoult, eine heftige Leidenschaft für ihn faßte, die er erwiederte, und wenn zwischen ihm, dem Dreiundzwanzigjährigen, und ihr, der im dreißigsten Jahre Stehenden, ein dauerndes, merkwürdiges, in seiner Art einziges Verhältniß sich entwickelte?

Das Kapitel der Biographie, in welchem diese Liebesgeschichte weitläufig mit allen Einzelheiten und sehr vielen Betrachtungen über den Charakter der Gräfin erzählt wird, hat mich gleich beim ersten Lesen peinlich berührt; und jeder Versuch, durch aufmerksame, ruhige, gründliche Prüfung eine kühlere Anschauung zu gewinnen, hat nur den ersten Eindruck verstärkt. Aus jeder Zeile — selbst aus solchen, welche quasi eine Entschuldigung für Wesen und Thaten der Heldin enthalten sollen — tritt die unverkennbare Absicht hervor, alle

---

sprach in einem Briefe aus Leipzig an seine Schwester die Ueberzeugung aus, daß Liszt ein wahrhaft guter Mensch sei.

*) In Bechsteins Klaviersalon hängt ein Portrait Liszts aus der Pariser Zeit nach dem Originale von Arry Scheffer. Eine Photographie desselben wäre ein sehr dankenswerthes Unternehmen. Denn dieser Kopf und sein Ausdruck ist der Spiegel der Pariser romantischen Schule in ihrer vornehmsten Erscheinung.

Schuld und deren Folgen auf die Frau zu wälzen, den jungen Künstler als den Verführten, als den Märtyrer darzustellen! Zwar wissen wir aus der Biographie, daß Liszt, als er die Gräfin d'Agoult kennen lernte, durchaus nicht mehr Neuling war in Liebesangelegenheiten; zwar erfahren wir aus derselben Quelle, daß er in einem Anfalle von übermüthiger Ironie der Gräfin, welche ihn leiten, seine Muse sein will, George Sands abscheulichen Roman Leone Leoni „in die Hand drückt“ und jene Juliette die sich an einen schönen, nichtswürdigen, diebischen Feigling hängt, ihm überall sklavisch folgt, selbst nachdem er gegen sie ganz entehrend ehrlos gehandelt, als „echtes anbetungswürdiges Weib“ preist; nichtsdestoweniger soll der Biographie zufolge das ganze Verhältniß ein Werk der Komödie von Seiten der Heldin gewesen sein; „sie spielte und spielte und erreichte ihr Ziel“, das Bündniß war „ein Zufall, ein Spiel, eine Laune, ein Unglück“. Denn nur er war aufrichtig und edel und wahrheitsfühlend, sie aber war eitel, herrschsüchtig und „spielte Verstecken mit sich und der Welt“. Für uns hat die Angelegenheit eine ganz andere Bedeutung. Zu der Zeit, als die Episode stattfand, waren Beziehungen großer Damen mit Künstlern in der Mode, „très bien porté“, wie das im Rothwälsch der vornehmen Welt hieß. Da war die schöne italienische Fürstin B. mit Döhler, und die schöne russische Gräfin S.* mit Poggi, und die schöne „weiße Elephantin“ K.* mit Thalberg u. s. w. Alle diese Damen verstanden es, den „éclat“ zu vermeiden. „So lange die Beziehungen das Auge der Welt nicht verletzten, schien sich diese ebenfalls nicht verletzt gefühlt zu haben; der öffentliche éclat jedoch war etwas anderes“, sagt die Biographie in naivster Unmoral. Die Damen richteten ihre sentiments derart ein, daß wenn sie zur Abwechslung von der Kunst wieder zur Aristokratie übergingen, d. h. sich von einem Herzog oder Marquis den Hof machen ließen und den Künstler

an die Luft setzten, dieser trés gracieusement seine Verbeugung machen und elegante Haltung bewahren mußte; wehe ihm, wenn er auf Gefühle gerechnet hatte und leidenschaftlich wurde; der Fluch der lächerlichsten Uneleganz heftete sich an seine Fersen! Die Gräfin d'Agoult war die einzige große Dame jener Periode, welche ihre Beziehungen zu einem Künstler ernsthaft und nicht als eine Liebelei betrachtete. Nicht der Hauch eines Vorwurfes hatte sie vordem getroffen — die Biographie würde gewiß nicht verfehlt haben, davon Kunde zu geben —, nun aber, da sie den verhängnisvollen Schritt gethan, wollte sie ihn auch nicht verhehlen; sie verließ Mann, Kinder, die denkbar glänzendste Stellung in der Gesellschaft, um ihr Loos an das noch unsichere eines dreiundzwanzigjährigen Künstlers zu fesseln, dem sie ihr Herz geschenkt hatte. Verdiente diese Frau, daß derartig über sie geurtheilt werde, wie in der Biographie, da kaum das Grab über sie geschlossen war und der Held der Geschichte noch lebte?

Wir sind sehr neugierig, wie die Verfasserin, wenn sie den II. oder III. Band schreibt, das Verhältniß Liszts zur Fürstin Wittgenstein darstellen wird; diese kann weder als schön noch als durch „süße Melancholie"*) bezaubernd geschildert werden und er war ein gereifter erfahrner Mann. Wir verlassen die Liebes-Angelegenheiten und wenden uns nunmehr ganz zu dem Kunstwirken Liszts.

Er zog mit der Gräfin vorerst nach Genf, ertheilte Unterricht, componirte, wirkte als ausübender Künstler meistens nur für wohlthätige Zwecke und veröffentlichte verschiedenartigste Artikel über Musik und Musiker in der neugegründeten Zeitschrift „Gazette musicale", welche in Paris den Fortschritt, die Ideen der Romantiker vertrat; zur selben Zeit begann auch Schumanns

*) So spricht die Biographie einmal von Mdme. d'Agoult.

„Neue Zeitschrift für Musik" ihre Wirksamkeit im deutsch-romantischen Sinne.

Die französischen Aufsätze Liszts sind auch deutsch, von Fräulein Ramann übersetzt, gesammelt erschienen unter dem Titel: „Essays und Reisebriefe eines „Baccalaureus der Musik". Leipzig, Breitkopf & Härtel." Wir heben diejenigen hervor, welche den besten Einblick in den Ideen- und Entwicklungsgang des Künstlers gewähren. In sechs Artikeln: „Zur Stellung der Künstler" verlangt er von der französischen Regierung (1834!) die Einführung des Musikunterrichts in den Volksschulen und einen Lehrstuhl für Musikgeschichte und Musikphilosophie. Zu gleicher Zeit spricht er von einer „zukünftigen humanitären Kirchenmusik", die in „kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche vereinigte, dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, stürmisch und ruhevoll" wäre. Dieses Programm erklärt seine spätere Kirchencomposition besser als alle Darlegungen von unserer Seite. In einem Briefe an George Sand (1837) bezeichnet er ganz entschieden das Programm, d. h. die Ueberschrift, als Nothwendigkeit für die moderne Instumentalmusik, welche „meistens die Subjectivität zum Ausdrucke bringt".

Die Artikel sind im Allgemeinen weniger bekannt, als sie es verdienen. Nur von zweien ist die Kunde über die engeren musikalischen Kreise gedrungen: die Beurtheilung Thalbergs und der Brief über den Stand der Musik in Italien; beide haben ihrer Zeit viel Staub aufgewirbelt; sie enthalten manches unbestreitbar Richtige, die Form konnte allerdings eine mildere sein. Wir können hier nicht ins Einzelne weiter eingehen, wollen aber auf zwei Briefe hinweisen, weil sie Liszts Wesen und das seiner Gegner kennzeichnen. In dem an Massart, Mai 1838, schreibt er nicht blos in begeistertem Tone von Klara Wieck (später Frau Schumann), deren Talent ihn „entzückt" hat; er citirt das ganze Gedicht Grillparzers an sie nach ihrem Vortrage von

Beethovens Fmoll-Sonate; was er im zweiten an Berlioz über Schumann schreibt, zeigt von größter Hochachtung. In solch vornehm künstlerischer Weise hat sich Liszt benommen in der Zeit, als er den Gipfel des Ruhmes mit leichter Mühe erklomm, als ihm von allen Seiten nur Weihrauch entgegenwirbelte, als jedes Wort, das nicht in den allgemeinen Jubelton einstimmte, wie ein Verbrechen gegen die Kunst betrachtet ward, und als es leicht erklärlich erscheinen mochte, wenn er auf Andere mit Geringschätzung herabblickte! Er hat sich immer als ein warmfühlender, gern anerkennender Künstler gezeigt; ihm ward später nicht mit Gleichem vergolten.

Seit Liszts Erscheinen in Wien 1838 und später in Deutschland haben manche große Künstler glänzende Erfolge, ja Enthusiasmus erregt, in den Kreisen der adeligen und elegantesten Gesellschaft beste Aufnahme gefunden, Ehren und Ehrenstellungen erlangt. Aber die äußere Laufbahn aller derer, die nach ihm kamen, ist mit seiner nicht annähernd zu vergleichen; denn er hat den neuen Weg eröffnet, auf welchem dann die Anderen ihren verschiedenartigen Zielen nachgingen. Ueber seine Leistungen werden wir später sprechen; hier möge vor Allem das festgestellt werden, daß von der Art der Erfolge Liszts in jenen Jahren die heutige Generation einen Begriff nicht bilden kann, weil die Merkmale des damaligen öffentlichen und gesellschaftlichen Musiklebens nicht mehr vorhanden sind. Nicht blos die Eisenbahnen, der Telegraph, die freigewordene Presse haben seither eine totale Aenderung in den äußerlichen Verhältnissen auch der Künstler herbeigeführt; auch die Stellung der gesellschaftlichen Gruppen ist eine ganz andere. Als Liszt nach Wien kam, war die Aristokratie noch im Vollbesitze alles Einflusses in politische und gesellschaftliche Dinge; nur der Bürgerliche, der ihr anstand und alle Last der Arbeit auf sich nahm, konnte ein höheres Amt

erreichen; und nur der Künstler, den sie beschützte, gelangte zu Ruf und Ansehen. Liebenswürdig und freundlich, wie die österreichische Aristokratie immer war und ist, wachte sie doch mit Eifer über die Erhaltung ihrer Vorrechte und wußte auch alle Eindringlinge in sehr scharf berechneter Entfernung zu halten; selbst dem Günstling des Fürsten Metternich, dem Grafen — o, gelang es nicht die Kammerherrenwürde zu erlangen, weil er nicht die nöthige Ahnenzahl aufweisen konnte; erst in der nachmärzlichen Zeit war es dem Sohne möglich, das heißersehnte Ziel zu erreichen, nicht ohne daß er und seine Frau in den Hofkreisen manche bittere Pille schlucken mußten. Von den Künsten erfreute sich nur die Musik der besonderen Pflege und Protection des Adels; die Virtuosen, besonders die fremden, fanden Aufnahme in den höheren Kreisen; Dichter und Maler sah man damals dort nie. Daß unter solchen Verhältnissen der Virtuose für die große Ehre der Aufnahme in jeder Weise sich erkenntlich zeigen mußte, erscheint wohl selbstverständlich. Selbst Thalberg, der Fürstensohn, beobachtete immer eine gewisse ehrerbietige Haltnng gegenüber den hochadeligen Familien, wie etwa der Prinz eines kleinen souverainen Hauses vor dem großen Kronenträger, der ihn als Neffen betrachtet. Und nun erst die Geringeren und Einheimischen! Da kam Liszt. Er giebt sein erstes Concert zum Besten der Pester Ueberschwemmten; mit freiem Anstande, höchst anmuthiger, von besten Gesellschaftsgewohnheiten zeugender, aber leichter Verbeugung tritt er vor das Publicum; er beginnt mit dem Concertstück von Weber; man hört ein Klavierspiel, wie man es nie geahnt hat; das Publicum bricht in tosenden Beifall aus; der Enthusiasmus kennt keine Grenzen; Alles das galt dem Künstler. — Aber dem Concerte folgt ein Nachspiel, dessen Kunde sich wie ein Lauffeuer durch die Stadt verbreitet, und den Menschen als eine in der Kunstwelt noch nie gesehene Erscheinung zeigt. Liszt

war mit leichtem Schwunge vom Podium*) hinab in den Saal gesprungen und hat mit hohen Adeligen, die in den ersten Bänken saßen, in französischer Sprache eine Unterhaltung begonnen, als wär er „ein naher Verwandter“: — Das nächste Concert, das ohne Orchester stattfand, bot den noch nie gesehenen Anblick, daß dicht um den Künstler auf dem Podium die Damen des höchsten Adels saßen, mit denen er sich während jeder Pause unterhielt! Und noch waren die Unterhaltungen über alle diese unerhörten Dinge überall im Gange — Politik gab es ja noch gar nicht! — da durchflog eine noch wichtigere Kunde die Stadt: Liszt hatte bei der Fürstin Metternich, der Stolzesten der Stolzen, gespeist, sich mit einer schönen Nachbarin etwas lebhafter unterhalten, als es der Hausherrin gefallen mochte; diese unterbrach ihn plötzlich mit der Frage nach Venedig und ob er gute Geschäfte gemacht habe, und seine Antwort lautete: „Musik habe ich da gemacht, Madame la Princesse, nicht Geschäfte:“ (Alle diese Unterhaltungen wurden in französischer Sprache geführt.) Der Eindruck all dieser Zwischenfälle auf das Publicum kann heute nicht mehr verstanden werden! Die jungen Künstler betrachteten Liszt als einen Gott! Und wie benahm er sich gegen sie, in welchem Gegensatze zu Thalberg! Während dieser nur nach schriftlicher Anmeldung sichtbar war (der Portier des Dietrichstein'schen Palastes besaß eine Liste der Personen, welche auch ohne solche vorherige Anmeldung zugelassen wurden) und seine Gäste immer im wohlgeordneten Salon und vorbereitetem Anzuge empfing**), glich Liszts Wohnstube im Hotel „Stadt Frankfurt“ einem Heerlager aller Stände; da kam ein kaiserlicher Oberhofmeister mit Aufträgen vom Hof, dann ein kleiner

*) Wir gebrauchen den damaligen Wiener Ausdruck; in Berlin heißt das Ding, „Estrade,“ zu deutsch Erhöhung.

**) Nur dem Verfasser dieser Zeilen zeigte sich Thalberg manchmal im seidenen Schlafrock.

Klavierspieler, der etwas vortragen wollte; hier saß ein Graf, daneben ein Guitarrespieler, auf der Ecke seines Stuhles, damit er dem Hochgeborenen nicht zu nahe käme; und im Zimmer summte und schwirrte es von großen und kleinen Dichtern, Malern und Musikern. Gegen Alle war Liszt gleich liebenswürdig, aber am liebenswürdigsten, bezauberndsten gegen jeden jungen Künstler, in dem er Talent entdeckt hatte. War es verwunderlich, wenn überall, wo er sich zeigte, ein Schwarm von Verehrern ihm folgte, daß er angebetet, vergöttert ward, daß seine Abreise einem Triumphzuge glich? daß im folgenden Winter sein Erscheinen im Opernhause als Zuhörer im zweiten Range an der Seite Saphirs eine Aufregung im Publicum hervorrief, welche eine Zeit lang selbst die Aufmerksamkeit von der Vorstellung ablenkte? Von all' den erzählten Fällen und Entwickelungen berichtet die Biographie nichts; sie enthält nur Auszüge aus verschiedenartigen Zeitungen, Concertprogramme, und Betrachtungen über Schubert'sche Lieder. Unseres Erachtens wäre eine genaue Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse der Künstler in Wien zur Zeit als Liszt hinkam und des Musiklebens im Allgemeinen eine richtigere Lösung der Aufgabe einer Biographie gewesen, als solche ästhetische Studien, deren mehr poetische als sachliche Auseinandersetzungen wir der Dame zu gute halten und nicht strenge prüfen wollen.

Die letzten Kapitel dieses ersten Bandes (ein zweiter ist noch nicht erschienen) erzählen ziemlich flüchtig Liszt's Trennung von der Gräfin d'Agoult, die ihm drei Kinder geboren hatte; sie war „noch immer dieselbe geblieben, höherer Erkenntniß nicht näher gerückt, das Durcheinander ihrer Seele hatte sich nicht entwirrt;“ mit diesen Worten wird die lange moralische Betrachtung über die Katastrophe eingeleitet. Den Schluß des Bandes bildet die Erzählung der glänzenden That Liszts, die jetzt theils vergessen ist, theils absichtlich verschwiegen wird:

seine Erklärung, die zu dem Beethoven-Denkmal in Bonn fehlende Summe, etwa 30,000 Mark, aus eigenen Mitteln durch Concerte zu beschaffen.

Daß die Ramannsche Biographie nur ein sehr einseitiges und nicht starkes Interesse anzuregen vermag, wird dem Leser einleuchten. Wir wollen unsererseits keine Biographie schreiben, können uns also nicht mit weiteren Erlebnissen noch auch mit den Compositionen Lißzts beschäftigen. Aber andeuten wollen wir, von welchem Gesichtspunkte eine künftige Biographie auszugehen hat, um allseitiges, tiefgehendes, dauerndes Interesse zu finden. — Lißzts Erscheinung war nicht blos die des großartigsten ausübenden Künstlers der je gelebt hat; sie war auch die eines Mitbegründers und des glänzenden Vertreters einer neuen Periode in der culturhistorischen Stellung des Musikers. Vor ihm galt weniger das Talent, als die Persönlichkeit in der Gesellschaft, je nach größerer oder minderer Beliebtheit; er hat den ganzen Stand gehoben, weil er zeigte daß der Musiker berechtigt ist, allen ethischen und sozialen Fragen Aufmerksamkeit zu widmen. Lange bevor Schopenhauer durch seine Ansichten über Musik die Köpfe erhitzte, lange bevor Richard Wagner auf Schopenhauersche Sätze sein System baute, daß die Musik Alles auszudrücken vermöge, hat Lißzt in bescheidenerer aber nicht weniger geistreicher Weise den Zusammenhang der Musik mit dem ganzen Culturleben dargestellt. Er war kein Systematiker, wollte auch keiner sein, hat aber anregend und im freundlichen Sinne gewirkt. Nie ließ er sich zu persönlichen Angriffen verleiten; in seinen letzten Lebensjahren mochte der Einfluß Wagners und die herrschende Strömung ihn verleitet haben, in eine neue Ausgabe seiner „Zigeuner“ unwürdige Angriffe gegen die Juden einzuschalten*); aber dieser Fall ist

*) Die erste Ausgabe seiner „soirées de Vienne“ war „seinem Freunde Simon Levy“ gewidmet, die zweite der Fürstin Metternich.

der einzige, in welchem Liszt seine liebenswürdige wohlwollende Natur verleugnete.

Ich habe schon im Anfange dieser Skizze angedeutet, daß Liszt als ausübender Künstler unerreicht geblieben ist: im Einzelnen wurde er von manchem Nachfolger übertroffen, von Bülow in der Einheitlichkeit des Vortrags klassischer Werke, von Tausig in Unfehlbarkeit der Technik, von Rubinstein in der kolossalen Ausdauer*); in der Gesammtwirkung steht er noch heute einzig da.

Seine Technik war eine ganz neue, für sich bestehende, aus den umfassendsten, gründlichsten musikalischen Studien hervorgegangene. Er brachte nicht nur ganz neue Zusammenstellungen von Passagen, sondern auch neue Tonwirkungen hervor. Diese Technik, dann die elektrisch zu nennende Unmittelbarkeit seines Vortrags, von der selbst Mendelssohn, der eine ganz entgegengesetzte Richtung einhielt, in seinen Briefen mit größter Bewunderung spricht; die merkwürdigsten Tonfärbungen, die blitzartig jähen Wechsel verschiedenartigster Betonungen und Stärkegrade; die ungemeine Bestimmtheit des Rhythmus und der Declamation; die Phrasirung, welche den musikalischen Hauptgedanken klar andeutete, selbst wenn alles Nebenwerk manchmal in wirren Durcheinander zerfloß; alles das wirkte gleichzeitig und bildete eine Erscheinung, wie sie nicht dagewesen und nicht wiedergekommen ist. Denn selbst Paganini, mit welchem die eigentliche romantische Musikerperiode beginnt, kann Liszt nicht annähernd gleichgestellt werden. Sein Wirkungskreis war ein beengter, er hat sich als Musiker nie gezeigt, öffentlich niemals ein Quartett, nur seine Compositionen gespielt. Er ist auch ganz vereinzelt, ohne Nachwirkung ge-

*) Liszt beklagte sich in seinen Briefen, daß er 5—6 Stücke in einem Konzert spielen müßte; Rubinstein führte deren 25—30 auf einem Sitze aus.

blieben; alle großen Geiger nach ihm haben eine andere Richtung eingeschlagen, und sein einziger Schüler Sivori ist gewiß am wenigsten ein Vertreter großartiger dämonischer Leidenschaftlichkeit. Aber Liszt hat anregend nach allen Seiten hin gewirkt. Keiner vor ihm war mit solcher umfassenden Kenntniß der gesammten Musikliteratur, mit solchem Erfassen der verschiedensten Gattungen, mit solcher Gabe, eine jede Gattung charakteristisch wiederzugeben ausgestattet. Liszt war der Erste — das sollte die musikalische Welt, das sollten seine Verschwärzer nicht vergessen! — der viele vordem ganz unbekannte klassische Werke in sein Concertprogramm aufnahm (beispielsweise die Emoll-Fuge und die Variationen von Händel, die Katzenfuge von Scarlati); er war der Erste, der Etuden von Moscheles und Keßler öffentlich vortrug; er brachte Schubertsche Lieder auf das Klavier, und manchmal in einer Weise, daß der Sänger Vortrag von ihm lernen konnte.

Aber wie gesagt, die Bedeutung Liszts liegt fast noch mehr nach der culturhistorischen Seite. Er war ganz bestimmt der Erste, der die Schranken, welche den Musiker von der vornehmen Gesellschaft trennten, mit sicherer Hand zerbrach; sie sind allerdings hinterdrein wieder zusammengeleimt worden, und es giebt noch immer (und selbst bedeutende) Musiker, denen als eine Gnade gilt, bis an die Schranken treten und dort ihre tiefen Bücklinge anbringen zu dürfen; aber wem Muth, Kraft und künstlerische Bedeutung innewohnt, vor dem hält der Leim nicht mehr Stand; ein fester Griff, mit richtigem Takte und freiem Anstand, nicht etwa mit demokratisirender Aufdringlichkeit und Prahlerei ausgeführt, und die Schranke sinkt. Und daß sie für immer erschüttert blieb, ist Liszt's Werk! Und nicht etwa für sich und seine Zwecke allein hat er das Werk vollbracht. Wie in Weimar während seiner Thätigkeit als Hofkapellmeister alle jungen Künstler ihn immer zu Rath und That, hülfreich und fördernd bereit fanden,

wie viele der seither berühmtesten ihm ihre ersten Anstellungen und Geleitbriefe auf dem Wege des Ruhmes verdanken, kann hier nur angedeutet, nicht erzählt werden.

Keinem Künstler also sind die Musiker unserer Zeit für ihre Stellung in der Gesellschaft, für ihre Gleichberechtigung für die Freiheit ihres Wirkens in so hohem Grade verpflichtet, als dem ebenso viel verkannten als oft übermaßen gepriesenen Franz Liszt. Daß sein Wirken nicht so heilbringend war, wenn es nicht mit allgemeinen Veränderungen der gesellschaftlichen und künstlerischen Verhältnisse zusammentraf, kann nicht geleugnet werden. In der genauen Prüfung dieser Wechselwirkung, in der Schilderung der künstlerischen Zustände und des wichtigen Eingreifens Liszts liegt eine der wichtigsten Aufgaben für den zukünftigen Biographen von Franz Liszt.

Karl Riedel.

Es ist mir eine besondere Freude, in kurzen Strichen das Leben und Wirken eines Mannes zu beschreiben, der zu den seltensten Erscheinungen in der Kunstwelt zählt, der als Einundzwanzigjähriger mit einem Male aus der Laufbahn des vornehmen Handwerks in die der Tonkunst trat und ein Ziel erreichte, zu dem vor ihm Andere nur in langsamer Wanderung und in Uebung von Jugend auf gelangt sind. Karl Riedel ist als ein ausgezeichnetster Dirigent großer Chorwerke anerkannt; er hat in Leipzig, und zwar nur sieben Jahre nach der glänzenden Mendelssohn'schen Periode, zuerst die Schätze alter deutscher und italienischer Kirchenmusik an das Licht und zu Gehör gebracht. Sein Wirken ist insofern ein ganz merkwürdiges, als genaue Kenntniß der Musik-Wissenschaft und der Kunstformen nicht durch glänzende Naturanlagen, sondern durch langjährigen, immerwährenden Fleiß und Uebung gewonnen wird; es erscheint fast unbegreiflich wie Riedel bei so spätem Anfange eine so unbestrittene glänzende Stellung errungen hat, in einer Zeit, die als strengste und competenteste Richterin gerade über musikalische Bildung gilt.

Vor ihm hat einen ähnlichen Sieg nur Zelter in Berlin gewonnen, der den Beruf des Architekten mit dem des Musikers vertauschte und der Gründer der Sing-Akademie wurde. Aber.

Zelter's wohlverdienter Ruhm wird von dem Riedel's insofern übertroffen, als jener von Jugend an nicht blos in Musik gründlich unterrichtet, sondern auch vielfach in Orchestern und Chören thätig, sich von Anfang an der Musik hatte zuwenden wollen und nur durch den Wunsch des Vaters zurückgehalten worden war. Riedel dagegen ward erst durch äußere Anlässe bewogen, sein musikalisches Talent auszubilden; er hatte vordem nie ernsthaft gedacht sich ganz der Tonkunst zu widmen.

Karl Riedel ist am 6. October 1828 in Kronenberg bei Elberfeld geboren; der Vater, ein Apotheker, stammte aus Thüringen; der Großvater war Superintendent in Grimma gewesen. Der Knabe besuchte zunächst die Volksschule, erhielt aber zugleich sorgfältigen Privat-Unterricht. Von den Künsten zogen ihn die bildenden am meisten an; er lernte fleißig zeichnen. Im vierzehnten Jahre kam er auf die Gewerbeschule nach Hagen, dann auf eine Realschule.

In jener Zeit begann die glänzende Entfaltung der Seiden-Industrie des Niederrheins und Westfalens; Krefeld stand obenan Dort trat Karl Riedel 1844 als Seidenfärber-Lehrling in die Fabrik des Herrn Neuhaus ein, und wurde später Geselle in dem berühmten Hause von Beckerath. Dort ward auch zuerst sein Sinn für Musik angeregt; von einem Mitlehrling bei Neuhaus, der eine Tenorstimme besaß, hörte er zum ersten Male Schubert's Lieder und Löwe's Balladen. In den Jahren 1847 und 1848 arbeitete Riedel als Geselle in Zürich und wollte nach Lyon gehen, um Vervollkommnung in dem Gewerbe zu erlangen. Da verschloß der Ausbruch der französischen Revolution dem jungen Seidenfärber jede Aussicht auf erfolgreiche Thätigkeit, und er brachte einen schon lange im Innern gehegten, aber von seinen Eltern zunächst entschieden bekämpften Wunsch zur Ausführung: er wurde Musiker.

Die ersten Studien Riedel's leitete in dem Orte, wo er

seine Seidenfärber-Laufbahn begonnen hatte, in Krefeld, ein Mann, dessen Name, damals noch wenig gekannt, später durch alle Lande erschallen sollte. Karl Wilhelm, der Componist der „Wacht am Rhein". Dieser fühlte wohl bald selbst, daß er nicht die genügenden theoretischen Kenntnisse besaß, um einen jungen strebsamen Mann zum Künstler heranzubilden, daß auch Krefeld nicht jene Anregungen bot, die zu den unabweislichen Vorbedingungen jedes Kunststudiums gehören. Riedel ging also im Herbst 1849 nach Leipzig und studirte auf dem Conservatorium drei Jahre lang unter Moscheles, Plaidy, Julius Rietz, Hauptmann, F. J. Richter, Becker, Brendel u. A. Zu gleicher Zeit sorgte er für seine allgemeine geistige Bildung und besuchte philosophische Vorlesungen an der Universität. Um seinen Unterhalt aus eigenen Mitteln bestreiten zu können, gab er Klavier-Unterricht; es läßt sich also leicht ermessen, daß er eigentlich den ganzen Tag ohne Unterbrechung arbeitete. Seine große Begabung für das Lehrfach entfaltete sich nach kurzer Zeit so erfolgreich, daß er schon während der Schülerzeit am Conservatorium von Plaidy bei der Herausgabe von dessen „Technischen Studien" in hervorragender Weise beschäftigt wurde. Und als er nachher selbständig wirkte, erweiterte sich sein Schülerkreis in so erfreulicher Weise, daß er nunmehr an das Unternehmen trat, das er als Hauptaufgabe seines Lebens betrachtete: die Bildung eines Chores für alte Kirchenmusik.

Durch C. F. Becker und Franz Brendel war sein Studium auf die herrlichen Schätze alter Kirchenmusik geleitet worden, von denen die meisten unbekannt in den Bibliotheken vergraben lagen. Er unternahm es, sie zu heben, und der Kenntniß des musikalischen Publicums nahe zu bringen. Aber lange sollte es dauern, bis er einen günstigen Erfolg seiner großen Mühen errang! Zu Anfang der fünfziger Jahre hatte er einen kleinen Männerchor gebildet; aber die Herrn wollten nur bequeme

„Sachen“ singen und sich nicht mit Schumann'schen Chören plagen, die damals noch zu den unverständlichsten Compositionen zählten. So gab er denn diese Thätigkeit bald auf, um eine erspießlichere zu beginnen.

In dem kunstsinnigen Hause Lampe, dessen Glieder noch heute für den höheren Zweck der Künste thätig sind, entstand allmälig ein „Gesangskränzchen,“ das unter Riedel's Leitung sich den ernstesten Aufgaben der Kirchenmusik widmete. Außerdem bildete Riedel ein Solo-Quartett von zwei Damen und zwei Herren, zu denen sich nach und nach einige Gleichgesinnte gesellten; aus diesen kleinen Anfängen ist der herrliche Riedel'sche Verein hervorgegangen. Die erste Aufführung fand im November 1854 auf dem schönen Lampe'schen Grundstücke „Milchinsel“ statt, im Verein mit dem eben genannten Singkränzchen. Im Anfange des Jahres 1855 zählte der Verein nur sechsunddreißig Mitglieder und unter diesen manche, die sich mit alter Kirchenmusik nicht befreunden wollten. Und doch gelang es dem Leiter, schon am 25. November desselben Jahres im damals größten Saale Leipzig's, in der Central-Halle, ein Concert zu veranstalten, das zuerst ganz unbekannte Chöre der altitalienischen und altdeutschen Kirchenmusik ohne Begleitung brachte, (Festa, Palestrina, Vittoria, Prätorius, Eccard) und mit „De profundis“ von Clari und der großen Cantate Bach's „Ein feste Burg“ endete; Freunde des Vereins wirkten im Orchester mit. Das Concert, dessen Ankündigung vielfach mit ironischem Kopfschütteln gelesen worden, hatte einen glänzenden Erfolg, und selbst die bisher Ungläubigen priesen die Thatkraft, die Ausdauer und die Begabung des Mannes der mit solch kleinen Mitteln so Großes zu Stande gebracht hatte. Im Jahre 1856 erweiterte sich der Verein bedeutend durch Mitglieder, die nur als Unterstützende nicht Mitwirkende (inactive) beitraten. Hierdurch vermehrten sich die Mittel,

und die Aufführungen konnten sich in immer größerem Maßstabe entfalten. Bei der ersten Aufführung der, innerhalb dreiundzwanzig Jahren vierzehnmal wiederholten großen Messe von Beethoven verband sich der Verein zuerst mit dem berühmten Orchester des Gewandhauses, das auch bei den späteren Oratorien-Aufführungen regelmäßig mitwirkte.

Die Aufgabe, welche Riedel sich stellte und bis zum heutigen Tage in ersprießlichster Weise erfüllt, ist eine zweifache: In erster Reihe die Vorführung solcher Werke altdeutscher und klassischer Kirchenmusik, die vordem gar nicht oder nur höchst selten gehört worden waren, besonders der Werke von Heinrich Schütz, dessen Oratorien (Passionen) fast ganz unbekannt waren und doch so großartige Schönheiten bergen; ferner der Johannes-Passion, der Cantaten, der hohen Messe, des Weihnachts-Oratoriums von Sebastian Bach, der Missa solemnis von Beethoven. Zweitens vermittelt der Verein alle neueren bedeutenderen Kirchenmusik Werke der allgemeinen Kenntniß. Albert Becker's, Peter Cornelius', Berlioz', Brahms', Dräsecke's, R. Volkmann's, Kiel's und Liszt's geistliche Compositionen, zuletzt noch einige Male die große sechzehnstimmige Messe ohne Begleitung von Ed. Grell, bisher alleinige Domaine der Berliner Singakademie, sind zuerst vom Riedel'schen Vereine in Leipzig vorgeführt worden. Sein Ruhm drang in alle deutschen Lande; von allen Seiten kamen Einladungen, und in zwanzig Städten hat der Verein, — fast immer für wohlthätige Zwecke, — seine ausgezeichneten Leistungen vernehmen lassen. 1872 berief ihn Richard Wagner zur Mitwirkung bei der Feier der Grundsteinlegung seines Festspielhauses in Baireuth: 1877 mußte er das Jubiläum des germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg durch Concerte in der Lorenz- und in der Katharinen-Kirche schmücken helfen; auf den Tonkünstler-Versammlungen zu Weimar, Dessau, Altenburg, Halle, Leipzig wurde ihm die Vorführung besonders schwieriger

Werke anvertraut, u. A. des öfteren Berlioz' Requiem, Kiel's Christus, Dräsecke's Todtenmesse u. s. w. 1883 gewann er nach Concerten in der Garnisonkirche und in der Philharmonie die schönste Anerkennung der Berliner Kritik; 1884 fand er, durch Angelo Neumann berufen, in Bremen begeisterte Aufnahme. Die Zahl der Activen, d. h. der mitwirkenden Theilnehmer, beträgt gegenwärtig etwa vierhundert, und es sind darin alle Stände vertreten. Um den Verein auch für die Pflege der Kammermusik anzuregen, hat Riedel Aufführungen von Streichquartetten und Lieder-Vorträge eingerichtet, die von den besten Künstlern Leipzig's bereitwilligst unterstützt werden; solcher Aufführungen finden jährlich fünf bis sechs statt. Der Zutritt ist in erster Reihe den activen Mitgliedern und deren Gästen bestimmt. Ebenso hat Riedel eine Bildungsschule für Knabenchor eingerichtet, eine Menge älterer, unbekannter Gesangs-Compositionen herausgegeben, altböhmische und altdeutsche Lieder für Chor gesetzt, von eigenen Compositionen zwar wenig veröffentlicht, aber desto mehr der Sorge für fremde Tonsetzer sich unterzogen.

Eine so großartige Wirksamkeit konnte sich natürlich nur unter harter Arbeit entfalten. Es hat lange Jahre der Mühe und Sorge bedurft, bevor der Name Karl Riedel zur verdienten hohen Achtung gelangte; und bei jedem Schritte zu neuem Gelingen gab es neue Hindernisse zu besiegen. Heute allerdings kann Riedel mit freudigem Auge auf die früheren mühevollen Jahre zurückblicken, als ein an künstlerischen und gesellschaftlichen Ehren Reicher. Er ist Directorial Mitglied der deutschen Bach-Gesellschaft, Mitglied des musikalischen Sachverständigen-Vereins im Königreich Sachsen, Ehrenpräsident des Leipziger Musikvereins, Ehrendoctor der Leipziger Universität, großherzoglich Weimarischer Kapellmeister; vom Herzog von Altenburg wurde ihm der Professor-Titel verliehen, und an zahlreichen Orden fehlt

es ebenfalls nicht. 1868, nach Brendel's Tode, berief ihn Franz Liszt's Vertrauen vom stellvertretenden zum ersten Vorsitzenden des Allgemeinen deutschen Musikvereins. Seit zwanzig Jahren ist die Aufstellung und Durchführung der alljährlichen Tonkünstler-Versammlungen mit ihren colossalen Concert-Programmen und der Unmasse Solisten, sonstiger Ausführenden, Dirigenten ꝛc. in der Hauptsache seine Aufgabe gewesen, die größte Umsicht, Geduld und Beharrlichkeit erfordert. Mit diesen Ehren ist allerdings auch die Last verbunden, die Jeder tragen muß, der in der Kunst bedeutend wirkt. Von allen Seiten kommen Anfragen, Ansuchen, neue Partituren zur Prüfung und unzählige andere, vom großen Kunstleben unzertrennliche Mühen. Aber Karl Riedel trägt sie rüstig, heiter, in treuer Pflichterfüllung gegen die Kunst, eingedenk des Dichterwortes: „Nur Der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß.“

Charles Gounod.

Gounod ist der berühmteste lebende französische Tondichter. Er hat nicht blos die Oper „Margarethe“ componirt, die in Deutschland unter allen französischen — Carmen*) ausgenommen — die meisten Bühnenerfolge gewann; er hat noch vor „Margarethe“ mit seiner „Méditation“ über das erste Präludium von Bach's „Wohltemperirtem Klavier“ einen kleinen Instrumentalsatz geschaffen, der sofort mit unglaublicher Schnelle in alle Gegenden drang und noch heute in allen möglichen Umformungen öfters in den Concertsälen erscheint. Auch hat er umfangreiche religiöse Tonwerke geschrieben, die in England sich günstiger Aufnahme erfreuen, und will nunmehr eigenen Versicherungen zufolge, sein ganzes künftiges Schaffen dieser Richtung weihen.

Bevor wir zu den Betrachtungen über seine Werke und sein Wirken übergehen, muß zuvörderst festgestellt werden, daß jeder französische Componist seit Glucks Zeiten nur vom Standpunkte der Entwickelung der französischen Opernmusik beurtheilt werden kann. Denn mit Ausnahme von Berlioz, über den wir später noch sprechen werden, und von Saint Saëns, der in neuerer Zeit versucht hat, das musikalische Genrebild in Frank-

*) Und hier trug der sehr „pickante“ Stoff nicht wenig zum Erfolge bei.

reich einzuführen*), giebt es keinen bedeutenden französischen Componisten, bei dem nicht die unmittelbaren Wechselwirkungen zwischen ihm und der Entwickelung der Opernmusik nachzuweisen wäre; jeder ist aus ihr hervorgegangen, und keiner vor Gounod hat ihre Ueberlieferungen verlassen, versucht, einen selbstständigen Weg einzuschlagen. Es ist bezeichnend, daß Berlioz, der als der erste Anreger französischer Programm-Musik anerkannt werden muß, immer wieder einen (für die Wesenheit seines Genies unerreichbaren) Erfolg in der französischen Oper anstrebte, und daß auch St. Saëns schon zwei oder drei Mal denselben vergeblichen Anlauf genommen hat. Das französische große Publikum kennt eigentlich nur einen Componisten-Ruhm: den in der Oper erlangten. Die Symphonien und andere Instrumental-Werke überläßt es den Deutschen und bewundert deren Schöpfungen — aber von seinen Componisten verlangt es Opern.

Die Entwickelung der französischen Opernmusik, die Traditionen dieser letzteren, sowie ihr maßgebender Einfluß auf die Componisten sind tief begründet in der Culturgeschichte des Landes, deren Brennpunkt von jeher in Paris lag. Die französische Hauptstadt war und ist eine Theaterstadt, welche die Opernmusik als die oberste betrachtet. Die Instrumentalmusik hat in Frankreich bis zu den dreißiger Jahren des laufenden Jahrhunderts wenig Pflege gefunden, und ward als ein exotisches Erzeugniß betrachtet; die Symphonien von Méhul und Cherubinis Streichquartette waren schon zu Lebzeiten der Componisten — von denen der Eine Franzose war, der Andere seit vielen Jahren in Paris wirkte — viel mehr in Deutschland be-

*) Wir glauben auch, daß der eifrigste französische Patriot zugestehen muß, daß Saint Saëns Instrumentalwerke (nicht blos der Name) in Deutschland bekannter sind als in Frankreich. Seine Opern allerdings sind ganz unbeachtet geblieben.

kannt als in ihrer Heimat. Und während in Deutschland jede bedeutende Stadt, ja selbst jede kleine vermögliche, wie Schleusingen, Nordhausen, Detmold u. A., bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Orchester von Dilettanten oder Fachmusikern, oder ein aus beiden gemischtes besaß, das regelmäßige Concerte veranstaltete; während fast jeder kleine Fürst in Süddeutschland seine Capelle und seinen Componisten hatte: konnten sich in Paris die Concerte der société d'amateurs, die in den fünfziger Jahren gegründet worden, nicht halten, und die concerts spirituels, die in den Fastenzeiten und an hohen Feiertagen stattfanden, und wo geistliche Arien und Chöre jener Zeit mit allerhand Soli von Instrumentalisten abwechselten, verschwanden Ende der achtziger Jahre. Erst im Jahre 1828 entstanden die berühmten Concerts de la société du conservatoire, „um der Musik und dem Verständnisse Beethovens in Paris Eingang zu verschaffen". Und in jener Zeit der großartigsten Entfaltung nach allen Richtungen, als Paris von der eleganten Gesellschaft aller Länder als gleich maßgebend in Dichtkunst und Malerei, wie in der Politik betrachtet werden konnte, hat sich daselbst auch der Sinn für Instrumentalmusik entwickelt. Aber von französischen Componisten weihte nur der geniale Berlioz der Instrumentalmusik seine Kräfte. In ihr erblickte er die Lösung der höchsten Aufgabe. Er wollte in Tönen Seelenzustände darstellen, welche selbst auf der Bühne, also dramatisch, nicht darstellbar sind. So schuf er die merkwürdige Symphonie fantastique, „Episode aus dem Leben eines Künstlers" In dieser sollen die letzten Sätze die wilden Ausgeburten eines Opiumrausches schildern. Der Künstler glaubt seine Geliebte ermordet zu haben, träumt, er würde zum Tode geführt, getödtet; die verdammten Geister empfangen ihn mit einem wilden Tanz, sie singen ihm seine Liebesmelodie in verzerrendem Walzer-Zeitmaß vor u. s. w.

Da die französische Tonkunst größere Instrumentalwerke nicht geschaffen hatte, so mußte Berlioz nothwendigerweise seine Vorstudien in der deutschen suchen, aus ihr die Anregung zur Weiterentwickelung schöpfen. Er wollte Beethovens Werk fortsetzen, und that es, aber in excentrischer Weise. So schuf er Compositionen, die nicht im nationalen Boden wurzeln, in Deutschland und Frankreich gleich fremdartig erschienen. Wenn nun die Deutschen in ihrem objectiven Kosmopolitismus — der nicht selten der Characterlosigkeit sehr nahe kommt*), — in Berlioz das Genie erkannten und ehrten: dem französischen Geiste, der vor allem genaue Zeichnung der Form verlangt, blieb er immer fremd. „Er gewann Ruhm, nicht aber Erfolge.“ (Il avait la gloire mais non le succés.) Und wenn während der letzten Jahre seine Werke öfters und mit großem Beifall in Paris aufgeführt worden sind, so ist dies weniger einer Verherrlichung nach dem Tode, oder einem besseren Verständnisse zuzuschreiben, als dem Umstande, daß man nach dem Kriege mit Deutschland als „Revanche“ den einzigen bedeutenden Instrumental-Componisten, den Frankreich erzeugt hat, den Deutschen entgegenstellen wollte.

Saint Saëns hat zwar einige Erfolge zu verzeichnen, er gilt aber mehr als ausgezeichneter Pianist und erster Organist denn als Instrumentalcomponist. Auch bewegt er sich nur in kleinen knappen Formen.

Der Instrumentalmusik fehlt also in Frankreich die Vergangenheit, die geschichtliche Entwickelung, und es sind für sie in diesem Augenblicke so wenig französische Componisten thätig,

*) Keine Nation der Welt läßt es sich gefallen, daß auf ihren ersten Bühnen fremde Sänger in italienischer Sprache hochdramatische Partien ausführen, während die ganze Umgebung in der Landessprache singt. Niemann mußte französisch lernen, als er den Tannhäuser in Paris sang. Aber Mierzwinski singt den Raoul italienisch in Deutschland.

daß man wohl vom Fehlen einer Zukunft reden darf. Ganz anders mit der Oper. Diese hat sich organisch, ganz einheitlich entwickelt, man könnte fast sagen einheitlicher als in Deutschland, wenn auch einseitiger.

In Deutschland haben sich seit dem Ende des verflossenen Jahrhunderts, die verschiedenartigsten Stile dramatischer Musik gebildet und sind die merkwürdigsten Gestaltungen entstanden. Die Nachfolger Mozarts, die „Klassiker“ sind zuletzt in die „Capellmeister-Musik“ gerathen; dem göttlichen Meister kam Keiner mehr nahe. Dann mit einem Male, in unermeßlicher Entfernung von dem bisherigen Opernstile, erschien Beethovens „Fidelio“, der eine neue ungeahnte Welt erschloß. Und von diesem welch ein Abstand wieder bis zum neuen Stern, zum „Freischütz“, der im höchsten Sinne des Wortes volksthümlichsten Oper! Und geht man nun weiter und betrachtet Wagners „Meistersinger“, „Tristan“*), „Ring des Nibelungen“ (wir weisen nicht auf „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, in welchen noch der Weber'sche Einfluß vielfach erkennbar) welch eine Sternenpracht am deutschen Musikhimmel! Zauberflöte, Fidelio, Freischütz, Meistersinger, jedes ist ein echt deutsches Werk**) und jedes trägt zu gleicher Zeit das ganz entschiedene unverkennbare Gepräge seines Schöpfers. Unbestreitbar hat die Entwickelung der deutschen Instrumentalmusik den größten Einfluß auf die deutsche Opernmusik geübt; ohne sie wäre die Verschiedenheit der melodischen und harmonischen Wendungen, die charakteristischen Tonfärbungen in der Begleitung, in welcher

*) Wir nennen „Tristan“, weil dieses Werk nur in Deutschland entstehen konnte.

**) Wenn wir Spohrs „Jessonda“ und Marschners „Hans Heiling“ oben nicht mit aufzählen, so verkennen wir darum nicht ihren hohen künstlerischen Werth. Nur stehen sie nicht als Fixsterne in den verschiedenen Himmelsgegenden wie die oben genannten.

sich die Eigenthümlichkeit eines jeden der großen Opern-Componisten kundgiebt, ganz undenkbar. Gerade im Mangel jeglicher nationalen Entwickelung der Instrumentalmusik in Frankreich liegt die hauptsächliche Erklärung der zugleich einheitlicheren und einseitigeren Entwickelung der französischen Opernmusik. In Italien wurde seit Anfang des Jahrhunderts die schöne Melodie als die Hauptaufgabe der Oper angesehen, und unleugbar liegt auch in der italienischen Musiknatur eine reichere Melodien-Gabe als in der französischen. Rossini und Bellini haben Melodien geschaffen, die noch heute als die schönste Klangreihe gelten können; selbst Donizettis Opern enthalten viele schöne Gesangsstellen. Erst Verdi hat die „Charakteristik" in die neu-italienische Musik eingeführt, die Instrumentation bedeutend bereichert, hat die Rhytmik geschärft, einen besondern Stil zu schaffen gesucht; er hat neben Rohem, Gewaltsamem und Gemeinem manches sehr Bedeutende hervorgebracht, wie nur ein Hochbegabter vermag.

Prüft man nun den Entwickelungsgang der französischen Musik, so ist vor Allem ins Auge zu fassen, daß dieser Entwickelungsgang vollständig eingeengt und in gewisse Vorbedingungen eingezwängt worden ist durch die Concentration in Paris; die ganze geistige künstlerische, also auch die musikalische Thätigkeit Frankreichs lag und liegt in der Hauptstadt. Diese allein hat von jeher in allen Kunstfragen entschieden, wie sie noch heute entscheidet. In Deutschland hat jede große Stadt ihren eigenen Musikgeschmack. Die Eifersüchtelei zwischen Berlin und Wien, zwischen Leipzig und Dresden, und zwischen manchen größeren süddeutschen Städten ist noch heute nicht ganz ausgestorben. Fälle, daß die eine mit Enthusiasmus aufnimmt, was die andere abgelehnt hatte, kommen zwar nicht mehr vor.*) Aber sicher ist, daß ein

*) Berlioz ward 1854 in Dresden sehr gefeiert, nachdem Leipzig

Componist, dessen Oper z. B. in Berlin oder Wien gefallen hat, des Erfolges in anderen Städten durchaus nicht sicher ist*) und umgekehrt, daß ein erster geringer Erfolg da oder dort noch nicht gänzliches Fehlschlagen für Deutschland bedeutet. Selbst in Italien behalten die verschiedenen Großstädte noch ihr selbständiges Urtheil. Boitos, Mephistopheles, wurde in Mailand verhöhnt, in Venedig und Bologna mit großem Beifall aufgenommen; seither hat sich auch Mailand eines Bessern besonnen.

Aber in Frankreich ist nur e i n Erfolg maßgebend und entscheidend, der Pariser; einen anderen gibt es überhaupt nicht für den Künstler wie für das Publikum. Daß von einer außerhalb Paris liegenden französischen Bühne irgend ein Werk nach Paris verpflanzt werden könnte, ist noch weniger denkbar, als daß ein Minister aus Lippe-Detmold deutscher Reichskanzler werden würde — wogegen es gar nicht unmöglich erscheint, daß von Detmold ein ganz gutes Opernwerk oder Theaterstück nach Berlin käme. Das vollständige Zusammendrängen aller leitenden Kräfte in einen Punkt, diese geistige Gewaltherrschaft der Hauptstadt hat für den französischen Künstler ebenso viel Vortheile wie Nachtheile; sie entwickelt das Talent, und hemmt jede eigenthümliche Individualität; sie bildet den Geschmack und zieht dem Geiste enge Grenzen; sie lehrt den Anzug ordnen und behindert die freie Bewegung. In der Literatur, in der bildenden Kunst hat in den dreißiger Jahren die romantische Schule sich vom Zwange der Regeln befreien können; und der Realismus ist in beiden Künsten jetzt so weit

---

sich sehr kühl verhalten. In neuester Zeit wurde in Wien der Versuch angestellt, eine von Berlin abgelehnte Strauß'sche Operette zu verherrlichen — doch kamen die Wiener bald selbst zur Erkenntniß, daß Berlin kein Unrecht begangen hatte

*) So z. B. hat Tauberts „Cesario" in Berlin großen Beifall gefunden, und ist fast nirgend anderswo gegeben worden. Mit Unrecht!

vorgeschritten, daß man manchmal in Versuchung geräth, zu Crébillon und Beaudouin zu flüchten.*) In der Oper jedoch haben die Neuerungen der romantischen Schule einen durchgreifenden dauernden Einfluß auf die nationale Geschmacksrichtung nicht ausgeübt. Meyerbeer hatte durch Hinzuziehung deutscher (theilweise auch italienischer) Elemente einen neuen Stil für seine Opern erdacht. Eine Prüfung dieses Stiles und seiner Berechtigung liegt ganz außerhalb der Aufgabe dieser Studie; Meyerbeer war jedenfalls ein Mann von sehr großer Begabung; sein „Robert" und „Die Hugenotten" bestehen noch immer, trotz der heftigsten Angriffe von verschiedenartigsten Seiten, und obwohl auch Niemand behaupten kann, daß sie dem großen Haufen viel Zugeständnisse entgegen bringen. Dennoch vermochte Meyerbeer trotz seiner großen Begabung ebenso wenig einen französischen nationalen Opernstil zu schaffen, als der an hoher Gesinnung und echt dramatischer Auffassung ihn weit überragende Gluck seiner Zeit vermocht hat. Die Opern des großen Reformators, die er für Paris componirt hat, werden jetzt nur mehr in Deutschland gegeben; 1859 führte das théatre lyrique „Orphée" auf, um der großen Sängerin Viardot Gelegenheit zur Entfaltung ihrer herrlichen Kunst zu bieten; 1861 hinkte die große Oper mit „Alceste" nach, worin die Viardot ebenfalls sich als unvergleichlich erwies. Aber bei diesen vereinzelten Versuchen ist es auch geblieben. Was die Nachfolger Glucks, Salieri Méhul und Spontini, für Paris geschrieben haben, ist der Vergessenheit anheimgefallen, und hat auch keine weiteren Spuren hinterlassen.**) Dagegen hat die

---

*) Crébillon in seinen Erzählungen und Beaudouin in seinen kleinen Gemälden sind frivol, unsittlich ꝛc. in infinitum. Aber — sie philosophiren nicht, sie wollen nicht noch obendrein Culturgeschichte machen; sie sind natürlich.

**) Wäre Halevys „Jüdin" nicht eine Ausstattungsoper, wo alles

Gattung der französischen Oper, welche fast gleichzeitig mit der Gluckschen hervortrat, die halb heitere, halb sentimentale, die Grétry, Dalayrac, Isouard und dann später Boieldieu, Auber gepflegt haben, die stärkste Entwickelung genommen und ist die eigentliche französische nationale geworden. Nicht aus Gluck'schen und Meyerbeer'schen Ueberlieferungen sind die Opern der Neuzeit hervorgegangen, welche die meisten Erfolge und die weiteste Verbreitung erlangten, sondern aus denen der „Stummen von Portici" und der „Weißen Dame" — das beweisen „Mignon" von Ambroise Thomas und „Margarethe" von Gounod. Wir wollen das so genau darlegen, als ohne Notenbeispiele möglich ist.

In den oben angeführten älteren französischen Opern, in welchen der Dialog mit Gesang abwechselte*), treten gewisse melodische und harmonische Wendungen hervor, die durch alle Entwickelungen hindurch sich bis zum heutigen Tage erhalten haben. Die Melodien waren nicht in nahe aneinander liegenden Tönen und in lang ausgedehnten Sätzen componirt, sondern in ziemlich knappen kleinen Sätzen und meistens in Intervallen, besonders Quart- und Quinten-Sprüngen. In der Begleitung, die meistens sehr einfach, aber immer geschmackvoll instrumentirt ist, waltet neben dem Dreiklang der Quart-Quint-Septimen-Accord in erstaunlicher Menge vor. Diesen Zuschnitt der empfindsamen Romanze wird der einigermaßen musikalisch gebildete Beobachter überall wiederfinden. Ich will hier einige ziemlich allgemein bekannte Arien anführen: „Komm holde Dame" mit

Gepränge zum Vorschein kommen kann, sie würde ebenfalls längst vom Repertoire abgesetzt sein.

*) Sie mußten alle in der Opéra comique gegeben werden, weil die große Oper keinen Dialog vorführte, dagegen das unsinnige Privilegium besaß, daß Opern ohne Dialog anderswo nicht gegeben werden durften.

dem $^5/_4$ Nachsatze „Schon deckt die Nacht" aus der „Weißen Dame"; die Arie „Wer ich bin" aus dem „Domino noir"; die Romanze der Casilda aus „Des Teufels Antheil"; das Schlummerlied aus „Die Stumme der Portici". (Des Spaßes halber sei hier noch aus der „Mlle. Angot" die Legende: „Mit Fischen in der Halle" und Pomponnets Romanze „Seht so unschuldig" erwähnt, weil die beiden Gesänge auch der echt französischen Schule angehören.) Und nun zuletzt aus Faust: Blümlein traut", „Sei mir gegrüßt, heilige Stätte" und „Lasse mich in Dein holdes Antlitz" u. s. w. Der musikalische Leser vergleiche einmal diese aus so verschiedenen Perioden stammenden und auf so verschiedenartigste Texte componirten Arien, und er wird finden, daß sie, ohne sich gerade zu gleichen, eine gewisse starke Familienähnlichkeit zeigen: Ueberall dieselben Intervallen-Absätze in der Melodie und das Vorwalten des Quart-Quint-Septimen-Accordes und der melodischen Wendungen.

Wie wir schon bemerkt haben, ist die eigenthümliche einseitige Entwickelung der französischen Opernmusik eine Folge der starken Concentration, der Pariser Alleinherrschaft in allen Dingen also auch in künstlerischen. Man darf aber auch die Vortheile, welche sie bietet, nicht unerwähnt lassen. Der französische Operncomponist wird von Jugend an mit der richtigen Technik des Theaters vertraut, während der deutsche sie kaum in der Darstellung der großen Bühnen lernen kann. Für das Decorative, das unmittelbar Wirkende, für die dramatische Action ist Paris noch heute eine Schule. Wir möchten behaupten, daß selbst Richard Wagners Aufenthalt daselbst — so aufrichtig gefühlt, so entschieden seiner Wesenheit entsprechend seine Abneigung gegen die Stadt war — dennoch nicht ohne einen gewissen Einfluß auf die Technik seiner Musikdramen geblieben ist. In dem, was man „Exposition" nennt, zeigen die französischen Theaterdichter noch immer die größte Geschicklichkeit.

Der französische Operncomponist steht auch einem Publikum gegenüber, das sich um nichts kümmert, als um den musikalischen Effect, während das deutsche noch eine Masse ethischer und ästhetischer Forderungen mit in's Theater bringt — Forderungen, die es den ausländischen Erzeugnissen gegenüber manchmal schmählich über Bord wirft.*) Wie ein Textdichter die historischen Persönlichkeiten oder die poetischen Gestalten eines Romans oder Dramas für den Musiker zustutzt, das prüft kein Pariser Publikum. Ob Mignon stirbt oder leben bleibt; ob Hamlet den Laertes tödtet, oder nachdem ihm der todte Papa Leben und Lebenlassen befiehlt, zum Minister ernennt, das beunruhigt keinen Hörer; wenn die Oper effectvolle Nummern enthält, könnte Hamlet die Ophelia heirathen. Und wenn morgen irgend ein französischer Textdichter die Ottilie aus den „Wahlverwandtschaften“ zu einer Theaterfigur ummodelt, etwa wie sie aus der Pension kommt; und wenn sie einen brillanten Walzer und ein sentimentales Lied singt, und vielleicht nach einem recht effectvollen Schlußduette mit Eduard diesen noch heirathet, so kann das „Werk“ auf günstige Aufnahme rechnen, selbstverständlich auch in Deutschland, wo nur deutsche derartige Verarbeitungen streng verurtheilt werden. Von Gounods „Faust und Gretchen“ werden wir später sprechen, jetzt wollen wir uns mit seiner Person und seinem künstlerischen Entwickelungsgange beschäftigen

Gounod stellt insofern eine Doppelnatur dar, als er schon von Jugend an geistlich-mystischen Regungen nachhing, andererseits aber immer Theatererfolge anstrebte und auch sehr weltlichen Eindrücken sich durchaus nicht abgeneigt zeigte. Er ist im Juni 1818 geboren. Sein Vater war Maler; welche Er-

*) Die folgenden Sätze sind theilweise einer Kritik entlehnt, die wir vor Jahren veröffentlicht haben.

ziehung der Sohn genossen, ob die ersten musikalischen und religiösen Anregungen von der Familie ausgingen oder durch äußere Eindrücke hervorgerufen wurden, ist nicht festzustellen. Als sicher kann nur angenommen werden, daß er schon im Knabenalter großes Musiktalent und auch ernsten Sinn zeigte, und daß er sehr bald in das Pariser Conservatorium trat, wo er 1837 den zweiten, 1839 den großen ersten Compositionspreis und mit ihm das Regierungsstipendium zur Ausbildungsreise nach Rom errang.

Daß die „ewige Stadt" schon lange jede höhere Bedeutung für musikalische Studien verloren hatte, daß daselbst (bis vor wenigen Jahren, da die Uebersiedelung der königlichen Residenz neues Leben auch in die künstlerischen Verhältnisse brachte) die schlechteste Musik gemacht ward; daß also die Phantasie eines jungen Tonkünstlers dort eher erlahmen mußte, ist aus allen Reisebeschreibungen und Musikbriefen bekannt. Mendelssohn und Andere, besonders aber Berlioz, der in den dreißiger Jahren ebenfalls als Stipendiat in Rom weilte, haben genaue Schilderungen des Verfalles hinterlassen, der damals in dem Musikleben Roms vorherrschte. Aber Gounod fand daselbst Anregungen! Der katholische Gottesdienst, der allerdings in dem Wohnsitze des Papstes am prachtvollsten und großartigsten gefeiert wird, erzeugte in dem jungen frommen Componisten so tiefe Eindrücke, daß er die Wohnung des Stiftungspfleglings mit der in einem Priesterseminar vertauschte und nahe daran gewesen sein soll, sich ganz dem geistlichen Stande zu widmen. Er componirte auch meistens nur kirchliche Musik, unter anderem ein Requiem und eine Messe. Diese brachte er in Wien, wo er auf der Rückreise nach der Heimat eine Zeit lang weilte, zur Aufführung; über den künstlerischen Werth ist nichts bekannt geworden. Auch in Berlin ist er damals gewesen; der Aufenthalt im protestantischen Norden, und das Anhören der dort zur musikalischen Nahrung gehörenden Ora-

torien brachte ihn auf den Gedanken ein Oratorium „Judith“ zu schreiben. Daß er jedoch von der Musik Bachs und Händels keine tieferen Eindrücke mitgenommen hat, beweisen seine neuen kirchlichen Compositionen, denen wir später eine genaue Besprechung widmen werden. Nach Paris zurückgekehrt, vermählte er sich mit der Tochter des Professors am Conservatorium, Zimmermann, und ward Organist und Kapellmeister an der Missionskirche („Missions étrangères“). Bis dahin zeigte er nicht den mindesten Hang zur Operncomposition; im Jahre 1849 ließ er eine Hochamtmesse in der Kirche St. Eustache aufführen, welche die Aufmerksamkeit einiger Kenner erregte; sein Name blieb aber nach wie vor in Paris unbekannt. Dagegen wurden einige seiner geistlichen Compositionen in London 1850 aufgeführt. Die englische Hauptstadt hat von jeher auch neuen religiösen Musikwerken gerne Aufmerksamkeit gewidmet; es giebt daselbst noch heute viele reiche und einflußreiche Familien, welche nie ein Theater und nur Concerte, vorzugsweise „sacred music“ besuchen; und es gehört zum bon ton, daß in den elegantesten Concerten, die oft 12—15 Nummern bieten, zwischen italienischen Rouladen, französischen Romanzen und Virtuosen-Soli auch irgend ein religiöses Musikstück vorgetragen wird. Gounods Compositionen gefielen und wurden im „Athenäum“, der damals einflußreichsten Wochenschrift, sehr günstig beurtheilt. Man sagt, daß Herr Louis Viardot, der Gatte der großen Sängerin, der Verfasser der lobenden Artikel gewesen sei; Authentisches ist nicht festzustellen. Sicher ist nur, daß Herr Viardot und seine Frau, die große Künstlerin, dem jungen Componisten sehr freundlich gesinnt waren; Mdme. Viardot öffnete ihm die Pforten der großen Oper, indem sie die Hauptrolle in seiner „Sappho“ übernahm und in dieser Weise jedes Bedenken der sonst so schwierigen Direktion jenes Institutes beseitigte. Die Oper gefiel nicht. Schon der Stoff

brachte die alte, Fénélon zugeschriebene satirische Bemerkung „Qui nous délivrera des Grecs et des Romains“ wieder in Erinnerung; und die Behandlung durch den Textdichter, des geistvollen, jetzt mit Recht berühmten Emilie Augier, war eine wenig glückliche. Nichtsdestoweniger behaupteten schon damals die Kenner, daß die Musik des Componisten eine große Zukunft für ihn hoffen lasse, viele feine Züge enthalte, besonders aber in der Declamation und in den Momenten hoher lyrischer Erregung eine viel vornehmere Haltung zeige als die der damaligen Tagesopern. Ein Jahr später trat Gounod mit einer neuen Composition für die Bühne hervor, mit den Chören zu „Ulysses“ von Ponsard, dem Tugenddichter der „Lucréce“ und des später von Ludwig Napoleon III. sehr protegirten Dramas „l'honneur et l'argent.“ Auch hier war der Versuch ein von vornherein ganz verfehlter. Auf der Bühne werden die Gestalten der Odyssee niemals Lebenskraft bewähren; im Concertsaale hat M. Bruch mit seinem nicht viel Originalität zeigenden, aber sehr geschickt gemachten und für die Sänger sehr dankbar geschriebenen Halb-Oratorium „Odysseus“ viele Erfolge gewonnen. Auch Gounods Chöre finden hie und da in Pariser Concerten noch heute günstige Aufnahme und gelten für sehr gediegen. Gounod konnte nun kein gutes Libretto mehr erhalten und mußte zu einem sehr schlechten Zuflucht nehmen, das Scribe viele Jahre vorher geschrieben hatte, das ursprünglich für Berlioz bestimmt, von ihm theilweise componirt worden war — zuletzt aber doch in die Hände der Direction der großen Oper zurückkam,*) und von dieser Gounod übergeben wurde.

*) Zur Zeit, als Herr Pillet Director der großen Oper war, hatte er von Scribe ein Textbuch „la nonne sanglante“ entwerfen und theilweise ausführen lassen; Berlioz sollte die Musik componiren. Als Pillet von der Direction zurücktrat, kamen die Herren Duponchel und Roqueplan an seine Stelle — Berlioz behauptete in seinen Me-

Die „Blutige Nonne“ kam zur Aufführung und verschwand nach wenigen Wiederholungen. Einzelne Stimmen lobten einzelne Stücke, aber der Gesammteindruck war für die Musik wie für das Buch gleich ungünstig.

Aber gerade in jener Zeit errang Gounod einen glänzenden Erfolg, der seinen Namen noch lange vor „Margarethe“ in Deutschland bekannt machte. Von diesem großen unbestreitbaren Erfolge spricht merkwürdigerweise keine einzige Biographie, kaum der Artikel Hanslicks, und doch war er unleugbar glänzend und ist noch heute nicht vergessen. Gounod hatte zu dem ersten Präludium des „Wohltemperirten Claviers“ eine Melodie erdacht, welche zu dem Harmonien vollkommen paßte, und für die Geige niedergeschrieben. Man mag über das Verhältniß dieser Melodie zu dem Charakter des Präludium denken wie man will, nach Belieben die Frage erörtern, ob dieses von Bach so langsam gedacht war, als Gounod den Vortrag seiner Melodie anordnete — kein Unparteiischer, nicht Einseitiger wird leugnen, daß die Melodie eine sehr schön klingende, eigentümliche, und mit Ausnahme der banal klingenden Endphrase eine durchwegs edelgehaltene ist. Ob Sivori das Stück 1853 zuerst öffentlich gespielt hat, kann ich nicht behaupten; wohl aber, daß er es während der Concertsaison am öftesten vorgetragen hat, und jene Banalität, die dem Geiger günstigste Gelegenheit zum Effectmachen bietet, besonders hervorhob. Wirkung und Erfolg waren beispiellos*). Musiker und Laien schwelgten in

moiren, daß seine Verwendung bei Arm. Bertin dem Eigenthümer des damals allmächtigen „Journal des Débats“, ihnen die Stelle verschafft habe. Die Ausführung des Textbuches und der Musik verzögerte sich, und wie es scheint benutzten die Herren diesen Aufschub und andere Umstände, um das erstere von Berlioz zurückzuerhalten, was auch gelang.

*) Ich spreche als Augen- und Ohrenzeuge. In meinem Concerte hat Sivori die Meditation ebenfalls gespielt.

Entzücken. Der wackere Leon Gatayes, ein ganz klassisch gesinnter Mann, bezeichnete diese Meditation als die Enträthselung einer tiefsinnigen Inschrift; die Directoren des Conservatoire, Girard und Garaudé, meinten, Bach selbst würde sich freuen, wenn er vernähme, welch schönen Gedanken sein Präludium in einem französischen Componisten erzeugt hatte; ein Dichter auf dessen Namen ich mich nicht entsinnen kann, sprach von einem aus versunkenem Schiffe hervorgeholten Schatze. Manche begeisterte Dilettanten meinten, jetzt erst verstände man das Präludium, das in seiner ursprünglichen Gestalt eigentlich nach gar nichts klänge. Es gab gar bald fast kein Concert und keine musikalische Privatsoirée mehr, in welcher dieses Stück nicht vorgetragen wurde — und es mußte immer wiederholt werden. Selbstverständlich fand es binnen kurzer Zeit seinen Weg nach Deutschland. In streng Bachisch gesinnten Städten wagten die Geiger nicht, es öffentlich in großen Concerten vorzuführen, die bedeutenden Künstler verhielten sich überhaupt eher ablehnend. Aber um desto mehr ward das Stück in Hof- und Privatkreisen gefeiert, und in eleganten Concerten errangen elegante Geiger großen Beifall damit. Die Bearbeitungen dieser Meditation sind geradezu zahllos. Erst fügte Gounod eine Physharmonika bei, die bei der Wiederholung der Melodie mit einem sehr hübschen Effect der Nachahmung eintritt. Dann kamen die Cellisten und Flötisten; dann kam der Orchester-Director, setzte die Klavierbegleitung für Harfe und die Physharmonika-Partie für allerhand Instrumente; sogar die Pauke wirbelte am Schlusse. Endlich wurde die Melodie für Gesang gesetzt, und ist noch heute in den Concertsälen, ja selbst in Kirchen der größeren deutschen Städte als „Ave Maria“ von Gounod zu vernehmen. Wir haben sie in Berlin während der Wintersaison 1884—85 zweimal von Hofsängerinnen (vor wenigen Jahren auch von der

großen Adelina Patti) singen hören. Läßt sich nicht mit Bestimmtheit behaupten, daß diese Composition dem Namen Gounod den ersten weit tönenden Ruf gegeben hat? Und ist es nicht ganz merkwürdig, daß in keinem Gounod-Artikel von dieser Composition gesprochen ward?

Allerdings — der Erfolg, den „Margarethe" fünf Jahre später (1859) errang, war ein ganz anderer*). Durch ihn ward Gounod ein in allen Welttheilen gefeierter Mann, damals noch in höherem Grade als Richard Wagner, dessen Weltruhm viel später zu glänzen begann. Die Oper hat sich bis heute auf allen Bühnen aller Länder erhalten. Es muß also doch ein ganz tüchtiges Stück Lebenskraft darin stecken; ob dieselbe immer edler Natur? Das ist eine Frage, vor der nur sehr wenige Opern bestehen können! Wir wollen das Werk zuerst als eine französische Oper betrachten, dann aber auch einige Betrachtungen vom deutschen Standpunkte anstellen.

Vor Allem muß festgestellt werden, daß die Musik in „Margarethe" in der großen Mehrzahl der Nummern jenen ausgeprägten nationalen französischen Charakter trägt, auf den wir in unserer Darstellung der französischen Opernmusikentwickelung hingewiesen haben. Meyerbeer'sche, Weber'sche, selbst Wagner'sche Anklänge mögen sich einem sorgsamen Reminiscenzen-Sammler bieten. Aber im Ganzen und Großen ist doch der französische Stil vorherrschend, der sich auch in Aubers „Stumme" und „Ballnacht" zeigte; kurze gefällige Melodien, prickelnde Rhythmen, und in allen Liebesscenen der schwärmerische echt französische Romanzenton. Dabei hat Gounod in dieser Oper eine

*) Die im Jahre 1858 am théatre lyrique gegebene „komische" Oper: „le medecin malgré lui" nach Molières gleichnamiger Posse, hat auch sehr wenig Dauerkraft bewiesen. Wir kennen den Klavierauszug. Sehr viel geistreiche Feinheiten, aber keine komisch heitere, drastisch wirkende Musik!

wahre Meisterschaft der dramatischen charakteristischen Instrumentation gezeigt, ohne sie aus dem Rahmen der Begleitung heraustreten zu lassen Man kann nicht sagen, daß er in irgend welcher Nummer hervortretende Eigenthümlichkeit der Erfindung zeigte. Aber er bewährt sich fast überall als ein sehr geistreicher Eklektiker, der seine Musiksprache in anständiger und feiner Weise vorbringt, und daher auch mit Wendungen, denen innerer und tieferer Gehalt abgeht, einen günstigen Eindruck zu erzeugen vermag.

Gar viel ist gestritten worden über die Auffassung des „Gretchens“, ob das überhaupt die ideale deutsche Gestalt Goethes sei, oder nicht vielmehr ein französisches recht braves, verliebtes und poetisch aufgeputztes Nähmädchen (grisette)?

Die Leute, welche Gounods Gretchen nicht als musikalischen Wiederschein des Goethe'schen gelten lassen wollen, haben vollkommen Recht, nur dürften sie überhaupt an die ganze Oper durchaus keinen deutschen Maßstab anlegen. Es gibt eben in der Dichtkunst — theilweise auch in der Musik — gewisse Schöpfungen, die ein so rein nationales Gepräge tragen, daß auch der gebildetste Beurtheiler einer andern Nation sie nicht vollkommen fassen, sich nur einigermaßen in sie hineindenken kann. Es sind Schöpfungen, die so zu sagen aus dem nationalen Leben hervorgegangen sind, in denen der Inhalt reicher ist als die Form ihn wiedergeben kann und nur von den nationalen Gefühlen ganz erfaßt wird. Gewisse Gedichte Bérangers, ja selbst manche Verse von Alfred de Musset sind so ganz französisch, daß jeder Versuch, sie zu übersetzen, dem gewandtesten Handhaber der (viel reicheren) deutschen Sprache mißlingen muß. Manche französische Conversationsstücke sind in mittelmäßiger Darstellung durch Franzosen viel wirksamer, packender, überzeugender, als in der besten durch Deutsche, aus dem einfachen Grunde, weil manche

französische Gestalten und eigenthümliche Charakterzüge nur von Franzosen wiedergegeben werden können. Manche französische Roman-Gebilde erscheinen interessant im Original, während sie in der Uebersetzung geradezu unerträglich anwidern. Balzacs „peau de chagrin" ist in jeder andern Sprache unmöglich. Dagegen ist Vieles in „Hermann und Dorothea" und das „Gretchen" nur den Deutschen ganz verständlich; wie auch dem musikalisch gebildetsten Franzosen Bachs Matthäus-Passion*) und manche Lieder Schumanns nie das sein werden, was sie dem Deutschen sind. Als Ary Scheffer seine „Mignon" in Paris ausstellte, nannten die Franzosen das Bild „la petite mendiante". Derartige französische Zurechtlegungen für deutsche Gestalten kann man zu Dutzenden aufweisen. Wer an Goethe denken will, der hat mit Gounods „Margarethe" nichts zu schaffen. Wer aber eine französische Oper mit interessanten geistreichen und melodiösen Einzelheiten ohne alle Nebengedanken zu hören sich entschließen kann, der wird unbefangen urtheilen.

Gounods Gretchen singt nicht einen Ton wahrer deutscher Musik. Der „König von Thule" ist Meyerbeerisch, der Walzer ist gar nichts, das Duett mit Faust ist durch und durch französisch, wie ich schon dargelegt habe. Die letzten Acte sind so wenig bedeutend, daß man sich um die Nationalität gar nicht zu kümmern braucht. Nur die Schlußscene ist theatralisch wirksam combinirt. Aber das Thema selbst ist auch eher dürftig, doch immerhin französisch zu nennen. Der Erfolg der Oper ist in Frankreich nur noch von „Mignon" erreicht worden, welche aber, da sie Dialoge enthält, nur am théatre de l'opèra comique gegeben werden kann, während Margarethe aus dem thèatre lyrique in die große Oper eingezogen ist.

*) Steht doch schon der katholische Süden Deutschlands diesem Werke anders gegenüber als der protestantische Norden.

Gounod hat später noch mehrere Opern-Versuche angestellt, aber ohne je eine Wirkung zu erzeugen, die der eben erwähnten im entfernten gleich kam. Die komische Oper „Philemon und Baucis", die große „Königin von Saba", die Mischoper „Mireille" kamen nicht über eine geringe Anzahl von Vorstellungen, und nicht über das Weichbild von Paris hinaus. Erst mit „Romeo und Juliette" gelang es ihm wieder in das Ausland zu dringen. Der Gegenstand der Handlung ist eben ein in allen Zonen gleichmäßig anregender und Gounods Musik ist mit besten Absichten und mit großem Fleiße gearbeitet. Aber sie enthält nicht zwei Nummern, von denen man einen unmittelbaren Eindruck erhielte; es ist Alles vornehme Phrase. Auch hat Gounod hier den Weg der französischen Oper verlassen, und wollte etwas Apartes hervorbringen, etwas das einerseits gar nichts von Wagner hätte und anderseits doch Wagnerschen Principien dramatischer Musik nachstrebte. Die Folge dieses Strebens war, daß er ein Zwitterding zu Wege brachte. Romeo und Julia erscheint hier und da in den großen Opernhäusern, und wird von den Kennern mit achtungsvoller Gleichgiltigkeit angehört.

Gounod hätte viel besser gethan, wenn er wieder zum französichen Romanzenton zurückkehrte, den er in Margarethe in erweiterter Form und mit geschicktester Instrumentation so glücklich verwendet, auch in einigen kleinen Liedern mit Erfolg angebracht hat. Seine neuesten Werke haben jedoch gezeigt, daß er sich immer mehr und mehr von der Sphäre des Natürlichen entfernt, und in die des Mystisch-Nebelhaften zu dringen versucht. Seit einigen Jahren hat er sich auf die Composition großer Kirchenwerke geworfen, und wählt auch nur solche Opernbücher, deren Handlung ganz religiöser Natur ist. Wann er so ganz fromm geworden ist, läßt sich nicht genau bestimmen; vielleicht seit die Leidenschaft für eine schöne englische Frau eine so schlimme Wen-

dung erfahren mußte. Wir begehen gewiß keine Indiscretion, wenn wir das hier anführen, was der ihm befreundete Professor Hanslick in seinen „Musikalischen Stationen“ 1880 über diese Lebenswandlung veröffentlicht hat: „Sein Herz hat in London einen argen Feldzug durchgemacht; arg geschlagen und zerschlagen hat er es nach Paris zurückgebracht. Jetzt endlich sind die letzten Ketten rasselnd von ihm gefallen; die erst so süße, dann unerträgliche und entwürdigende Leidenschaft zu der schönen Frau Georgine Weldon. „Affreux“ nennt er das Benehmen der Dame, die ihn mit vergötternder Zärtlichkeit umstrickt hielt, um seine Protection, sein Talent, seine Arbeit eigennützig auszubeuten und ihm schließlich seine Partituren, die Oper Polyeucte mit einbegriffen, zu veruntreuen. Es hatte eben ein Brief dieser Dame im Figaro gestanden, worin sie von Verfolgungen durch hohe und höchste Personen spricht — ich konnte die Vermuthung nicht unterdrücken, die Schreiberin müsse nicht recht bei Verstand sein. „O nein,“ fiel Gounod lebhaft ein, „sie ist sehr hellsehend, sie sieht im Dunkeln wie eine Tigerkatze,“ u. s. w.“ So erzählt Hanslick ganz offen.*)

Gounod hat vor etwa drei Jahren ein großes Oratorium, eine „Trilogie“ „Rédemption“ in Birmingham aufführen lassen, in neuester Zeit eine Messe in den Hallen von St. Eustache, welche nach dem Muster des ältesten Palestrina-Stiles gearbeitet ist; inzwischen war er mit der Composition eines durchwegs mystischen Oratoriums „Mors et vita“ beschäftigt, welches das Leben des heiligen Franz von Assisi darstellen, und die ganze Kraft des Componisten für die nächsten zwei Jahre in Anspruch nehmen sollte. Wir haben nur die „Rédemption“ gehört und geprüft,

*) In neuester Zeit haben um dieser eigenthümlichen Angelegenheit willen Gerichtsverhandlungen in England gegen Gounod stattgefunden; der Abwesende wurde zu einer starken Summe verurtheilt.

und können daher nur dieses eine Werk beurtheilen. Es ist aber so sehr umfangreich, und vom Componisten mit einer so ausführlichen Vorrede versehen, welche seine Principien und Ansichten vollkommen erkennen läßt, daß es breiteste Grundlage für ein umfassendes Urtheil bietet. Diesem müssen jedoch einige allgemeine Betrachtungen über die Kirchenmusik vorangehen, über deren Wesen, Beziehungen zur Kunst und zur Kirche, zur Menschheit.

Die Entwickelung der Kirchenmusik und des Kirchenstils ist unzertrennlich nicht blos von den religiösen Anschauungen, sondern auch von den religiösen Gewohnheiten der Mehrzahl der gebildeten Klassen. Es herrscht eine immerwährende Wechselwirkung zwischen den sittlichen und religiösen Bedürfnissen der Menschen und den Erzeugnissen der Kunst. Es gibt keine Erhebung und keinen Verfall der Kunst, die für sich allein gedacht werden könnten. Wenn große Ideen die Menschheit bewegen, dann finden sich die großen Künstler, welche diese Ideen concentriren, höher tragen, in einem Kunstwerke zur reinsten unvermischten Anschauung bringen. Die großen Kunstwerke sind die, in welchen die höchsten Ideen der Zeit, in welcher sie entstanden, geläutert und verklärt sich wieder spiegeln, und vom schaffenden Genius mit den höchsten Ideen aller Zeiten in Verbindung gebracht sind. Das ist ja eben das Göttliche im Genie, daß seine Schöpfungen sein eigenthümliches Gepräge tragen, und doch immer mehr sich mit der Allgemeinheit vereinigen, Gemeingut werden, und für alle Zeit dieselben bleiben, während das Beste, was die Talente hervorbringen, über eine gewisse Periode hinaus nicht wirkt, und dann nur mehr kunsthistorisches Interesse bietet.

Als nach der Reformation die katholische Geistlichkeit in Italien eine strengere kirchliche Haltung annahm, da fand auch der erhabene Geist Palestrinas das Feld für seine herrlich hei-

ligen Werke. Die Richtung, die er der Kirchenmusik gab, blieb vorherrschend bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Die katholische Kirchenmusik in Italien war die beste in Europa, und die vortrefflichen Chöre der größeren Kirchen übten eine besondere Wirkung auf die gläubige Menge; sie erhöhten in stärkstem Maße jene eigenthümliche, der Verzückung nahe Stimmung, in welche leicht erregbare Gemüther beim katholischen Gottesdienste gerathen können, der die Mischung geheimnißvoll sinnbildlicher Feierlichkeiten und großer äußerer Pracht mit unvergleichlichem, von tiefster Menschenkenntniß zeugendem Geschicke bereitet. In der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts beginnt die merkwürdige Wandlung in der katholischen und protestantischen Kirchenmusik. Deutsche Meister verpflanzten italienische katholische Kunst in die protestantische Musik der Heimat. Schütz, der große Vorgänger Bachs, studierte in Venedig unter Gabrieli dem Jüngern*) den schönen Bau, die melodische Führung der Stimme, die wirksame Instrumentation, die er dann in seinen Oratorien selbständig und ganz im Geiste der evangelischen Kirche anwandte. Dagegen verflachte in Italien die Kirchenmusik immer mehr, bis zuletzt gar die Concerti ecclesiastici stattfinden, da in der Kirche Sänger und Instrumentalisten sich als Virtuosen hören ließen, und Ende des achtzehnten und im neunzehnten Jahrhundert während des Gottesdienstes beliebte Opernmotive auf der Orgel ertönen. Im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts begann in Deutschland die Pflege der Sprache, das Bürgerthum war gegenüber den Höfen, von denen die meisten sich in ärgster Nachahmung des französischen wüsten Hoflebens gefielen, der Hüter der Bildung, der häuslichen Tugenden, der Religiosität. Und Bach und Händel vollendeten,

---

*) Auch Prätorius war ein Schüler dieses Gabrieli; und wie schön melodisch sind manche seiner vierstimmigen Kirchengesänge!

was Hasler, Prätorius und Schütz, die Schüler der Italiener, begonnen hatten, sie trugen die echte protestantische Kirchenmusik zur höchsten Höhe. Sie waren die Spitzen jener geistigen Gebirgskette evangelischer Kirchencomponisten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Aber so wie die übergroße Mehrzahl der Gebirgsreisenden nur die Namen jener höchsten Berge kennt, von denen aus die weiteste herrlichste Aussicht über ferne Gegenden sich öffnet, und die Namen der andern Höhen vergißt, über welche der Weg zu der Spitze führt, so auch kennen gar viele Musikfreunde nur die Namen der Größten in der Kunst, und dem Forscher bleibt es vorbehalten die andern zu erkennen, über welche der Weg zu jenen Höchsten führte. Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts und im Anfange des neunzehnten, als die verschiedenartigsten Ideen die Menschheit bewegten, trat die Kirchenmusik in den Hintergrund; die Oper und die Instrumentalmusik fanden die höchste Beachtung. Die kirchliche, nicht denkende Gläubigkeit schwand immer mehr und nur das Bedürfniß der religiösen Erhebung waltete noch in den Gebildeten. Selbst der ganz fromme Haydn war viel glücklicher in seiner „Schöpfung" und in den „Jahreszeiten", in der auf freie Texte componirten oratoriumartigen Cantate als in seinen Messen, die von religiöser Vertiefung gar wenig zeigen. Die romantische mit dem Mittelalter liebäugelnde Richtung, welche von den Neubekehrten Fr. Schlegel und A. Müller nach Oesterreich gebracht wurde und so gute Aufnahme fand, brachte nur in die kirchliche Malerei einen Wiederschein, nicht aber in die kirchliche Tonkunst. Die „Nazarener" Overbeck, Veit (beide Convertiten), Führich u. A. schufen fromme Gemälde nach dem Muster der Zeit vor der Renaissance, wollten den Triumph der Religion in der Kunst durchführen, indem sie die Mittel der Kunst verwarfen, jeden „Reiz" der Farbe vermieden und dafür eine Symbolik einführten, die weder die Kunst noch die Reli-

gion förderte. Ihre Werke erregten eine zeitlang großes Aufsehen, heute bieten sie kunsthistorisches Interesse. Aber die Tonkunst hat nur ein hochbedeutendes Werk aus jener Zeit aufzuweisen: Beethovens Missa solemnis, und diese ist mit dem höchsten Aufwande jener Instrumentation und Harmonisation componirt, die zu den Errungenschaften der neuen Kunst gehörte; sie steht also jener gezwungenen Einfachheit sehr ferne und enthält dennoch vieles, das zu den erhabensten Schöpfungen der religiösen Musik gerechnet werden muß.

Gleichzeitig als in Norddeutschland die Philosophie wieder christlich war, erschloß sich die herrliche Nachblüthe des Oratoriums in Mendelssohn, nachdem auch die bisher vernachlässigte Kirchenmusik Bachs wieder zu Ehren gelangt war. Aber wenn man recht in's Auge faßt, daß nicht der christliche „Paulus" das beste Werk des edlen Felix war, sondern „Elias" und die sehr unchristliche „Walpurgisnacht," so ist es kein Wagstück zu behaupten, daß auch er nur das gebildete religiöse Christenthum seiner Zeit in höchster Kunst vertrat, nicht das entschwundene kirchlich gläubige. Geläutertes philosophisches Christenthum, Erhebung, Begeisterung durch die „Idee" eines Erlösers, eines Menschwerdens der Gottheit war in jener Zeit vorherrschend; aber das dogmatische kirchengläubige Christenthum existirte nur in einer sehr kleinen Minderheit. Es ist bezeichnend, daß in jener Zeit ein höchst bedeutendes Kunstwerk im strengen altkirchlichen Stile geschaffen wurde, aber erst in der neuesten Zeit zur richtigen Würdigung gelangt ist: die sechszehnstimmige Messe des Protestanten Grell. Dieses große Meisterwerk, das die schönsten Klangwirkungen mit der vollkommenen Kunst des Contrapunktes vereint, blieb lange in Deutschland unbeachtet, und ist erst jetzt in Leipzig zur Aufführung und zur verdienten Verehrung gelangt, während Brahms' deutsches Requiem, das ganz auf dem Boden der Neuzeit steht, binnen we-

nigen Jahren fast in allen großen Städten Deutschlands aufgeführt worden ist, und gleich von Anfang her vorwiegend günstigste Aufnahme gefunden hat.

Wir kommen nun zur Schlußfolgerung unserer Darlegungen: Nur das Kunstwerk, das in dem Boden der Ideen seiner Zeit wurzelt, und das auch in den Formen mit seiner Zeit im Zusammenhange steht, ist der Dauer sicher. Es kann und soll den höchsten Ideen entsprießen; es kann und soll in den schönsten und auch schwierigsten Formen erscheinen; aber es darf nicht nach den Formen früherer Zeiten zurückgreifen, um deren Ideen darzustellen, denn es wird im besten Falle nur ein fremdartiges Kunststück sein, kein dauerndes Kunstwerk. Und hier sind wir am Punkte angelangt, wo wir Gounods kirchliche Tonwerke besprechen können.

Gounod hat in der „Rédemption“ (Erlösung) offenbar zugleich eine neue Gattung schaffen und die alte katholische Liturgie-Manier anwenden wollen. Das erste beweist seine fünf Seiten lange Vorrede, sein „Commentar“, das andere bekundet die Musik. Der fünf Seiten lange Commentar des Verfassers sagt: „Dieses Werk ist die lyrische Darstellung der drei großen Thaten, auf welche das Bestehen der christlichen Gesellschaft sich gründet, und diese sind: 1) die Leidensgeschichte und der Tod des Erlösers, 2) sein glorreiches Leben auf Erden seit seiner Auferstehung bis zur Himmelfahrt, 3) die Verbreitung des Christenthums in der Welt durch die apostolische Sendung. Diesen drei Theilen der vorliegenden Trilogie geht ein Prolog voran“ u. s. w. Der Prolog enthält nun wieder drei Abtheilungen, die Schöpfung, das Chaos, „ein instrumentales Vorspiel, die Verworrenheit der Elemente andeutend“, dann die Erschaffung des Menschen, Sündenfall und „Erstes Erscheinen einer typischen Gesangsweise des Menschen; Gott als „Erlöser“; dann Erlösung im ewigen Rathe beschlossen, mystischer Chor,

Verkündigung des Geheimnisses der unbefleckten Empfängniß" u. s. w. Dann kommt „Erster Theil": I. der Calvarienberg in sechs Unterabtheilungen; II. die Kreuzigung, III. Maria zu den Füßen des Kreuzes („das Orchester drückt das Mitleid mit den Schmerzen der Mutter aus", während die Chöre „Unisono das Thema der Klage anstimmen und die Orgel das liturgische ‚Stabat mater' bringt"), IV. die beiden Missethäter, V. der Tod Jesu, VI. der Centurio. — Zweiter Theil: von der Auferstehung bis zur Himmelfahrt, wieder in sechs Abschnitten. Hier belehrt uns der Componist und Commentarist, daß bei den Worten „Er ist auferstanden" „der Gesang und die Bässe plötzlich eine Terz überspringen, gleichsam um auszudrücken, daß Christus durch seine göttliche Macht das Grab und die Herrschaft des Todes besiegt hat"! Dritter Theil: Pfingsten. „Ein instrumentales Vorspiel verkündet die Morgenröthe des gesegneten Zeitalters" (des Friedens, der allgemeinen Brüderlichkeit). In dieser Weise geht der Commentar fort bis zur „Verherrlichung der heiligsten Dreieinigkeit von Jahrhunderten zu Jahrhunderten". Dann kommt das Nachwort, daß der Gedanke zu dem musikalischen Werke über die Erlösung ihm im Herbste 1867 kam und er „das Libretto" schrieb, dann die zwei später zu nennenden Stücke componirte und „erst zwölf Jahre später die Arbeit beendigte und für das Musikfest in Birmingham bestimmt hat." Dieser Commentar von Gounod erinnert an die Erklärungen, die Cornelius zu den Zeichnungen für das in Vorschlag gebrachte „campo santo" gab (er nannte sie seine „Doctordissertation"). Man war nun wohl zu der Annahme berechtigt, daß, wenn in der „Trilogie" auch nicht alle Theile dem hohen Entwurfe entsprächen, doch die Haltung eine ernste würdige und besonders die Recitative und die großen Chöre geeignet sein würden, religiöse Stimmung, Vergessen des Tagesgetriebes, Einkehr in sich, Erhebung zu

erzeugen. Man mußte auch mit Bestimmtheit voraussetzen, daß in den Chören die höhere contrapunktische Kunstform, öfters angewendet, die ganze Aufmerksamkeit des Hörers fesseln und ihn allen anderen Gedanken entrücken und daher in die weihevolle „religiöse“ Stimmung versetzen würde. Aber gerade die Recitative und die langen Chöre sind der schwächste Theil des Werkes. Wir können hier Notenbeispiele leider nicht anführen; aber jeder einigermaßen musikalisch gebildete Leser wird verstehen, wenn wir sagen, daß in 15 bis 20 Stellen das Recitativ sechs bis acht Mal denselben Ton wiederholt und dann chromatisch auf- und absteigt, um dann wieder auf einem Tone zu verbleiben. Es ist das die im katholischen Ritus gewöhnliche Art der Liturgie und mag daselbst das Recht der Gewohnheit für sich haben; aber in einem Oratorium angewendet, dem ein so großartiger Plan zu Grunde liegt, wie der in der Vorrede angedeutete, und so oft wiederkehrend, hat diese Art nur eine Wirkung: gänzliche Ermüdung.*) Die Chöre ertönen gar oft in der Octave fortschreitend, selbstverständlich ohne Accorde; wo aber diese angebracht sind, da sucht man vergeblich nach einer Stimmführung und Harmonisation, wie sie einem großen Kirchenwerke zukommen. Das ist wahrlich nicht der altitalienische, der Palestrina-Stil, für den Gounod so sehr schwärmt; denn in diesem ist bei einfachstem Gange die höchste Kunst der Stimmführung und eine Kühnheit und Originalität der Harmonien nachzuweisen, die alle Versuche der

*) Beethoven läßt in seiner Missa solemnis am Ende des sphärenhaften „Et incarnatus“ unter den vier Solostimmen plötzlich den vierstimmigen Chor nur mit der Quinte $\frac{\text{es}}{\text{as}}$ „Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine“ in der Art wiederholen, wie man sie in den Prozessionen von den Kindern und Frauen hört. Diese echt katholische Wendung ist von unbeschreiblicher Wirkung; da schwebt der heilige Geist über der gläubigen Gemeinde!

Nachahmung von vornherein als verfehlt erscheinen läßt. Wir können auch nicht glauben, daß Gounod schon bei Composition der „Rédemption“ den Palestrinastil im Auge gehabt hat. Sonst konnte er unmöglich solche entschieden Wagner'sche Wendungen*) anbringen, wie sie in dieser Trilogie vorkommen. Gleich in der Erzählung vom Sündenfalle vernimmt man die Accorde, mit welchen Brünhilde von Wotan in den Schlaf gebannt wird, und daß Gounod nicht erkannt hat, wie ihm nach den Worten „Vater in Deine Hände“ das Schwertmotiv in die Feder geflossen ist, bleibt uns ganz räthselhaft.

Auffallend ist auch, wie derselbe Trompeten-Rhythmus ´– ⏑⏑⏑ ´– bei jeder Gelegenheit wiederkehrt, ob nun vom Tode oder von der Auferstehung, vom Himmel oder von der Hölle die Rede ist. Zum ersten Male tritt er hervor in dem Marsche „bezeichnend die Rohheit der materiellen und heidnischen Gewalt, welche Jesum zum Martertod führt“ (so erklärt der Commentar), der aber ein bezeichnendes originales oder nur interessantes musikalisches Motiv nicht bietet.

Es ist merkwürdig, daß die schönsten Theile des Werkes entschieden diejenigen sind, welche Gounod schuf, als er noch mit der Composition weltlicher Opern beschäftigt war, noch mit der sinnlichen Welt lebte und liebte, und noch nicht ganz fromm geworden war. Nach seiner eigenen Erklärung hat er ja „das Libretto“ im Winter 1867/68 gedichtet, und damals nur den Gang zum „Calvarienberg“ und den ersten „Pfingstchor“ gedichtet. Diese beiden Theile können als Höhepunkte des Werkes bezeichnet werden. Denn nach dem oben erwähnten bedenklichen Marsche ertönt ein sehr schöner choral-

---

*) Hanslick berichtet in dem obenangeführten Buche, Gounod habe ihm 1878 in Paris über Wagner gesagt: „Nous nous tournons le dos.“ Die „Rédemption“ ist aber viel später als 1878 geschrieben.

artiger Gesang „Heiland Du thronst“ allerdings in bequemem Unisono, aber schön erfunden und wirksam instrumentirt; der Pfingstchor aber ganz einfach, ganz anspruchslos, ist sehr schön und stimmungsvoll. Das sind zwei Stücke, die nur ein bedeutender Componist geschrieben haben kann. Das Motiv der Versöhnung, das Gounod als „Typischen Gesang“ behandelt und oft wiederkehren läßt, ist sehr melodiös. Die „Rédemption“ enthält also Einzelheiten, die von jedem gerecht Urtheilenden als sehr schön anerkannt werden müssen. Aber wir behaupten und zwar ganz apodiktisch, als ganz unabweisliche Nothwendigkeit, daß ein groß angelegtes Kunstwerk, eine Trilogie, in welcher die höchsten Mysterien des Christenthums veranschaulicht werden sollen, vor Allem Stileinheit und vollendete Handhabung jeglicher Kunstform bieten muß; daß, wo diese fehlen, schöne Einzelheiten oder die fromme Gesinnung allein nicht entschädigen können. Ich zweifle nicht einen Augenblick, daß Gounod ebenso fromm ist, als Brahms. Aber das deutsche „Requiem“ ist dennoch ein höheres religiöses Kunstwerk als die „Rédemption“. Man sage nicht, daß zwischen katholischer und protestantischer Kirchenmusik ein Vergleich nicht gezogen werden soll; giebt es eine echtere katholische Musik als Mozarts Requiem? Kann es eine mehr dramatische Auffassung des Textes geben als das „Tuba mirum?“ Und dennoch welch eine Kunst des Baues und welch eine Schönheit!

Wir haben nun dem Kirchencomponisten Gounod hinreichend lange Betrachtungen gewidmet und können nur mit der wiederholten Bemerkung schließen, daß die von ihm in neuester Zeit angekündigte Rückkehr zu den ältesten Formen keine Hoffnungen zu hohen Kunstwerken bietet. Man kann ein musikalischer Stylit*) werden, ohne dadurch als musikalischer Stilist

*) „Styliten“, Säulenheilige des 5. Jahrhunderts, die auf der

Besseres zu leisten. Kehren wir nun zu Gounod, dem Operncomponisten, zurück. Er ist ganz entschieden der bedeutendste der ganzen neuen Periode. Er mag vielleicht weniger Originalität besitzen als Auber, diesem gegenüber nur als Eklektiker gelten können; aber er überragt ihn und die Zeitgenossen an künstlerischer, vornehmer Auffassung, an umfassenderem Wissen und an Formkraft. Selbst „Romeo und Julia" ist ein Werk, das immer auf eine gewisse Achtung des Musikers Anrecht hat, wenn auch der Besucher des Theaters wenig Anregung oder Vergnügen darin findet. Und der großartige Erfolg der „Margarethe" ist einer, der nicht mit einem paar verbrauchten Sätzen von „Zugeständnissen an den Geschmack der Menge" abgethan werden kann. Wir finden gerade, daß der Erfolg der Zugeständnisse immer mehr abnimmt, daß der ordinäre Schmuckwalzer immer weniger gefällt, während die wahren Schönheiten der Oper ihre Wirkungskraft nach wie vor bewahren.

Wird Gounod, nachdem er sich ganz der Kirchenmusik zugewendet hat, jemals noch die Composition einer Oper unternehmen, einen neuen Bühnenerfolg erringen? Diese Frage kann nur die Zukunft beantworten, wir aber wollen dem sehr Bedeutenden das er bisher geleistet, an dieser Stelle die gebührende Achtung gezollt haben. Auf der Ruhmesleiter, auf welcher die französischen nationalen Operncomponisten der letzten sechzig Jahre stehen, ist ihm die oberste Sprosse beschieden.

Spitze einer Säule den größten Theil ihres Lebens in frommer Buße und Beschauung verbrachten.

Hans von Bülow und Anton Rubinstein in ihrem öffentlichen Wirken.

Ein Vergleich der Wesenheit Bülow's und Rubinstein's führt nicht allein zu psychologischen Prüfungen der Persönlichkeit, sondern zu weitergreifenden allgemeinen culturhistorischen Betrachtungen; denn die Beiden sind in ihrer ungleichartigen und entschiedenen Geistesrichtung und künstlerischer Kundgebung zu gleicher Zeit bedeutende eigenthümliche Individuen und auch urbildliche (typische) Vertreter einer Gattung. Rubinstein ist ein echtes Kind der russischen Gesellschaft, Bülow ist — das wird nun recht parador klingen, soll aber später bewiesen werden — ein richtiger deutscher hyperidealistischer Künstler.

Bülow, altadeligem Geschlechte entstammend, widmete sich zuerst juristischen Studien; Leidenschaft für Musik, glühende Verehrung Wagner's bewogen den Zwanzigjährigen, seine ausgezeichnete musikalische Begabung zum Lebensberufe auszubilden. Mit eisernem Fleiße, mit unvergleichlicher Energie und Ausdauer erklomm er die Höhen einer in ihrer Art einzigen Meisterschaft. Seine Wiedergabe der letzten fünf Sonaten Beethovens, die er fast ohne Unterbrechung nach einander aus dem Gedächtnisse zu Gehör brachte, war nicht etwa wie die Beethoven-Abende Rubinstein's eine erstaunliche Kraftäußerung

mit einigen glänzenden Momenten, mit Wetterleuchten des Genies, sondern eine ganz hochkünstlerische Wiedergabe, eine wahrhafte Entsiegelung dieser sibyllinischen Bücher. Rubinstein, der Sohn sehr einfacher israelitischer moldauischer Bürgersleute, war schon als neunjähriges Wunderkind in Europa berühmt; fast mühelos wandelte er den Weg zur Meisterschaft, denn die Natur hat ihn mit den reichsten Gaben nach allen Richtungen ausgestattet; und trotz der Ungleichheiten in seinen Vorträgen hat er die Bewunderung ja das Entzücken selbst der strengeren Beurtheiler erregt — wer wollte sich dem Eindrucke dieses herrlichen, vollen, aller Färbungen fähigen Anschlages, dieses dämonischen Feuers, dieses Schwunges der Auffassung entziehen, so lange nicht das Heiligste mit ungeweihter Hand angetastet ward? Bülow der sich erst spät der Künstler-Laufbahn widmete, hat gerade in den Disciplinen, welche eine von Jugend auf geübte Hantierung verlangen, im Lehrfache, in der Leitung des Orchesters Bewunderungswürdiges geleistet. Seine Ausgaben Beethoven'scher Compositionen und unzähliger Studienwerke zeugen von tieffstem gründlichstem Eindringen und praktischem Blicke. Und was hat ee als Dirigent vollbracht! Seine Führung von „Tristan und Isolde" in München, von mancher Oper in Hannover ist noch unvergessen. An die Spitze der kleinen Meininger Hofcapelle berufen, deren Existenz kaum bekannt war, deren beste Mitglieder keine höhere Anerkennung beanspruchten, als gute Musiker zu sein, trat er nach zweijähriger Thätigkeit mit ihr in die Oeffentlichkeit und bot Leistungen, welche durch unfehlbare Sicherheit, durch Feinheit und Schwung selbst den verwöhntesten Hörer zur lautesten Bewunderung hinrissen; es war, als ginge ein elektrisches Fluidum von seinem Taktstocke aus, und die überlegene Festigkeit und Sicherheit dieses sonst so übernervösen Mannes erschien wie ein Räthsel! Rubinstein, der im gesellschaftlichen Leben so viel ruhigere, ist ein sehr erregbarer Dirigent. Selbst

seine größten Verehrer unter den Sängern beiderlei Geschlechtes, die seine Opern fleißig studirten, bevor er an das Dirigentenpult trat, fürchteten seine Aufgeregtheit und Unsicherheit im Zeitmaße. Und die Aufführung der achten Symphonie Beethoven's, die er auf dem Rheinischen Musikfeste in Düsseldorf 1872 leitete — gehörte nicht zu den besten; wie glanzvoll ward sie von der kleinen Meininger Capelle unter Bülow wiedergegeben!

Als schaffender Künstler hat Bülow nur wenig geleistet, aber Interressantes, ernsthaft Gearbeitetes. Von Rubinstein dagegen existiren wohl an 115 oder mehr Werke, darunter manche für Clavier, die zehn bis zwanzig einzelne Nummern zählen, viele Opern, zwei Oratorien, sechs Symphonien, viele Lieder, Concerte u. s. w. In fast jedem seiner größeren Werke finden sich Gedankenblitze, die nur aus einem genialen Kopfe leuchten konnten. Das Thema des Finale seiner „dramatischen Symphonie" ist eines Großmeisters der Tonkunst würdig. Seine Oceansymphonie hat üllerall beste verdiente Aufnahme gefunden, seine fünfte (russische) Symphonie sprudelt von geistreichen Einfällen, seine geistliche Opern „Thurm von Babel", „Sulamith", die Opern „Makkabäer," der „Dämon" selbst der „Feramors" enthalten schöne Nummern; manche seiner Lieder sind über die ganze Welt verbreitet; die meisten seiner Clavierconcerte, Trio's, Sonaten bieten Interessantes, und manche seiner Salonstücke gehören zu den anmuthigsten der Gattung. Wenn nun ein so überaus reich ausgestatteter Künstler dennoch nicht die unbedingte Zustimmung der Fachgenossen und Kenner gewann, vielmehr berechtigte Bedenken erweckte, hier und da sogar einer unverdient geringen Würdigung seiner Werke begegnen mußte; wenn seine Opern sich nicht auf den Bühnen erhalten, seine Symphonien nur sehr selten in den Programmen der Orchesterconcerte erscheinen, wenn er entschieden als Pianist unvergleichlich größere Erfolge erzielte: so liegt ein Hauptgrund in der Wechselwirkung

zwischen seiner Wesenheit und der russischen Gesellschaft, in welcher er seit seinem zwanzigsten Jahre lebt und webt, zu der er nach jedem Triumphe zurückkehrt. In ihr fühlt er sich am meisten heimisch, und ihr sagt sein Wesen am besten zu.

Rußland ist zwar der jüngste Civilisationsstaat in Europa; aber er hat durch Kunst der Diplomatie und durch Waffengewalt unglaubliche Macht und Einfluß auf alle Verhältnisse gewonnen; so auch hat die russische Gesellschaft sich in einer Weise entwickelt, daß sie in Eleganz der Formen, im Raffinement geistiger und materieller Genüsse, sich den ältesten Staaten gleichstellt, ohne dabei die nationale Denkart im mindesten zu ändern. Keine Nation besitzt eine derartige Leichtigkeit, fremde Sprachen mit voller Sicherheit zu handhaben, fremde Literatur und Kunst aufzufassen, wie der Russe; keine ist in ihrem Denken und Trachten von den Einflüssen fremder Civilisation unberührter geblieben als der elegante Russe. Mag er für deutsche oder italienische Musik schwärmen, englischer oder französischer Literatur den Vorzug geben, realistischer oder idealistischer Malerei seine Neigung schenken, aus Hegel oder Schopenhauer philosophische Ansichten und Phrasen schöpfen, Alles das wird an seiner Welt-Anschauung nichts ändern. Die Kunst wird ihm die angenehmste geistig-sinnliche An- und Aufregung nach bloß materiellen Genüssen sein; was ethische Anschauungen der Kunst und des Lebens betrifft, so lehrt ihn die Geschichte seines Landes, in der inneren Entwickelung wie in den Beziehungen zu anderen Ländern, daß Ausdauer, Energie und gänzliche Unbekümmertheit um alles Andere am sichersten zum Ziele gelangen; er ist auch überzeugt, daß seinem Lande die Zukunft gehört — in dieser Ueberzeugung treffen der erzconservativste, strenggläubige Russe mit dem Dynamit-Nihilisten zusammen. In einer Gesellschaft, welche ohne culturhistorische organische, allmähliche Entwickelung so schnell in den Besitz der durch die letzten An-

regungen der Civilisation, durch den Luxus geschaffenen Genüsse gelangt ist, die immerwährende, durch künstliche Reizmittel beförderte Erregung anstrebt, sich zwischen Enthusiasmus und Abspannung bewegt; in einer solchen Gesellschaft wird der Künstler leicht verleitet, das Geniale*) über das Künstlerisch-Einheitliche zu setzen, neben glänzenden Einfällen Banales, Abgebrauchtes stehen zu lassen; er verliert zuletzt alle Selbstprüfung, und widmet dem Formellen, der thematischen Arbeit, der Durchführnng des musikalischen Gedankens, der Instrumentation, nicht die Sorgfalt, ohne welche ein wahres Kunstwerk nimmer geschaffen wird. Und da Rubinstein's persönliche Neigungen in vielen Dingen denen der ihn umgebenden Gesellschaft ganz entsprechen, da er ihr durch seine eheliche Verbindung und seine Stellung angehört**), so ist es leicht erklärlich, daß jene Eindrücke sich in seinen Werken wiederspiegeln, und daß diese eine Ungleichheit zeigen, welche über den Glanz der einzelnen Gedanken einen oft ganz verdunkelnden Schatten wirft. So erscheint es auch folgerichtig, daß die Werke mancher weniger reich begabten Componisten nachhaltigere Wirkung üben — sie sind eben künstlerisch einheitlicher und sorgfältiger gearbeitet.

Bülow ist ein Deutscher, ein schrullenhafter, aus allen Gleisen fahrender, manchmal bis zur Thorheit querköpfiger, aber echter Deutscher; eine Individualität wie die seinige kann überhaupt nur in Deutschland geboren werden und sich in solcher Weise entwickeln. In jedem anderen Lande dürfen auch die unbändigsten Sonderlinge nicht die eigene Nation angreifen, wenn sie nicht voll-

*) „Pour la musique il faut avoir le diable au corps" äußerte er scherzhaft oft.

**) Rubinstein ist geadelt; seine Gemahlin ist die Schwester der Frau v. Arapoff, die einst in Berlin, wo ihr Mann als Gesandschaftsrath angestellt war, zu den gefeierten Damen zählte; er gehört also fast zur Aristokratie.

ständige Vereinsamung ertragen wollen. Aber in Deutschland findet größte Rücksichtslosigkeit, Verachtung der öffentlichen Meinung in Wort und That nicht bloß Entschuldigung, sondern vielfache Anerkennung, ja Bewunderung, weil die Flagge „Individualismus“ und „Idealismus“ bei uns alle möglichen Ladungen deckt. Das Hauptwerk Schopenhauer's blieb unbeachtet, bis er in seinen kleinen und trefflich geschriebenen Aufsätzen „Parerga und Paralipomena“ unbändig schimpfte; Richard Wagner gesteht in seiner Widmung an Frau von Muchanoff, daß erst sein Pamphlet „Judenthum in der Musik“ die Aufmerksamkeit der Leserwelt auf seine andern Schriften gelenkt hat. Zu Bülow's großem Verdienste muß hier bemerkt werden, daß seine Angriffe auf Andere nicht wie bei jenem Philosophen und beim Dichtercomponisten persönlichen Motiven entsprangen; die Beiden haben die ärgsten Invectiven geschleudert oder durch ihre Trabanten schleudern lassen gegen die, welche ihnen Anbetung verweigerten oder sonst unbequem erschienen. Bülow aber hat um seiner Interessen willen fast nie Jemanden angegriffen; doch wenn Einer, den er hoch ehrte, eine seiner Ansicht nach nicht genug laute Anerkennung fand oder gar beleidigt wurde, da schlug er um sich, ohne Rücksicht auf Recht oder Unrecht, unbekümmert, wen er gerade treffen mochte. Er ist eben ein hyperialistischer Deutscher trotz all seiner Koketterie mit Ausländischem, trotz seiner oft unvernünftigen Ausfälle auf deutsche Art und Anschauungen. Wäre er gleich bei seinen Anfängen auf jenen allgemeinen Widerstand gestoßen, den andere Nationen spüren lassen, so hätte er gewiß seinen Geist minder originellen Aeußerungen zugewendet. Ich will diese nicht entschuldigen, nur aus den allgemeinen culturhistorischen Verhältnissen erklären.

Das Verhalten Bülow's und Rubinstein's bei ihrem öffentlichen Auftreten erschien mir immer wie ein psychologisches Räthsel. Rubinstein, der fast ohne künstlerische Vorbereitung

spielt, und sich ganz den momentanen Regungen überläßt, sieht aus wie ein ganz in Musik Versunkener; nicht bloß das Auge der Frauen betrachtet diesen merkwürdigen Kopf und die poetisch ausdrucksvollen Zügen mit Interesse; er behandelt manchmal die weihevollsten Werke der Tonkunst willkürlich unpoetisch, sieht aber begeistert aus. Bülow dagegen, der immer ganz ernsthaft mit weihevoller Sammlung an die Lösung seiner Aufgabe tritt blickt manchmal um sich und hinab in das Publikum, als dächte er gar nicht an die Musik, und wollte mit irgend Jemanden Streit beginnen! Welch eine räthselhafte Erscheinung! Fast unerschöpflich wird der Stoff der Betrachtungen über die beiden Künstler, wenn man die jetzige Gestaltung des Kunstlebens, die dabei wirkenden Hebel, die Gruppen, die Beziehungen des Künstlers zum Publikum mit hineinziehen wollte.

Rubinstein ist ein vielseitiger, genialer, allgemein gefeierter Künstler; das große Publikum erträgt seine Fehler gern, selbst wo dieselben den wichtigsten höchsten Kunstgesetzen widersprechen, will sie gar nicht erörtert wissen. Bülow ist eine nicht so reiche aber durchaus geistvolle, tiefe Künstlernatur; alle seine Fehler sind die eines Mannes, der persönliche Beliebtheit nicht anstreben kann; wie hochkünstlerisch müssen nun seine Leistungen sein, auf welch künstlerisch sittlichem Boden müssen sie stehen, daß man jene Fehler ganz übersieht!

Albert Niemann.

Nicht dem berühmten „Tenoristen" ist diese Skizze gewidmet, denn dieser hat in dem Augenblicke als diese Zeilen geschrieben worden, das 56. Jahr erreicht, also das Alter, in welchem ein ausübender Künstler nur mehr auf eine glänzende Vergangenheit zurück-, nicht auf eine derartige Zukunft hinblicken kann. Nicht die stimmlichen Leistungen Alb. Niemanns sind es also, denen wir Aufmerksamkeit zuwenden, sondern die künstlerische Bedeutung des Mannes, der mit den großartigen Entwicklungen der Oper, mit den Wagner'schen Schöpfungen und deren Verbreitung im unzertrennlichen Zusammenhang steht. Andere haben die eine oder andere Wagner'sche „Parthie" schöner gesungen, haben momentan besser gefallen, als er; keiner jedoch vermochte sowohl im großen Publikum als in den Kennerkreisen derartige nachhaltige Wirkung zu erzeugen. Man erinnert sich gern wie schön Herr A. oder B. diese oder jene Stelle in der Walküre oder in Tristan vorgetragen hat*); aber im Ganzen spricht man nur

*) Der Wahrheit gerecht zu bleiben muß hier gesagt werden, daß Götze als Walther in den Meistersingern durch seine jugendliche, liebenswürdige Natur und herrliche Stimme die schönsten, verdienten Erfolge

von Niemanns „Siegmund", von „Tristan", von seinem „Florestan" in Fidelio. Gleich anderen Tenor-„Sternen", Wachtel, Vogel, Götz, Mierzwinski, Bötel*) war auch er in der Jugend zu einer ganz anderen als der musikalischen Laufbahn bestimmt; in theatralischen Erfolgen ward er von Wachtel und Mierzwinski überboten, die vielfach in italienischen „stagione" von Petersburg und London gesungen und sehr große Einnahmen erzielt haben; aber Keiner vermochte im Publikum und bei den Kennern die künstlerische Bedeutung, den Antheil für seine Wesenheit, eine so eigenthümliche mit keiner anderen zu vergleichende Stellung zu gewinnen, wie Albert Niemann. Vielleicht hat auch Keiner so merkwürdige künstlerische Phasen durchlebt, so viele wechselnde, die Energie und Widerstandskraft aufs Höchste anspannende Schicksale erfahren, als er.

Albert Niemann ist 1831 in Erxleben geboren, als Sohn eines Gastwirthes. Sein Vater wollte zuerst den hübschen Jungen zum Studenten heranziehen, und sandte ihn in die Realschule von Aschersleben, wo er bis zum Freiwilligen-Examen vorrückte. (Sein Qualifikations-Attest bewahrt er neben dem ersten Bühnencontract mit besonderer Sorgfalt, als Jugenderinnerungen.) Dann traten aber mißliche Verhältnisse ein, welche jeden Gedanken an weitere Studien beseitigten; und der junge „Freiwillige" ward Lehrling in einer Maschinen-Schlosserei. Damals kamen Mitglieder der Dessauer Bühne hie und da als

---

gewonnen, und daß Vogel als Siegfried — den Niemann nie gesungen hat, weil für diese Parthie ganz bartlose jugendliche Erscheinung als unabänderliche Bedingung gilt — unübertrefflich genannt werden kann.

*) Wachtel war Kutscher in Hamburg, Vogel Schulmeister, Götze Kaufmann, Mierzwinski Architekt (nach seiner Angabe) Bötel ebenfalls Hamburger Kutscher. Der älteste und der jüngste berühmte Tenorist sind also aus gleichem „hochgesessenen" Stande hervorgegangen.

fliegende Schauspieler-Truppe in die kleinen benachbarten Städte; Albert Niemann besuchte eine Vorstellung, faßte eine unbezwingliche Leidenschaft für das Theater, und trat, achtzehn Jahre alt auf die Dessauer Bühne als unbezahlter „freiwilliger" Statist. Sein damaliger Director Martini war später Jahre lang — — (bis zu seinem Tode) Souffleur an der Berliner Hofoper; er hat demselben Mann als weltberühmtem Sänger Worte aus dem Bühnenkasten zugeflüstert, der in Dessau unter seiner Direction als anmeldender Diener im Birch-Pfeiffer'schen „Pfarrherrn" ausgelacht worden war. Nach dem Tode des Vaters trat an unseren Helden die Nothwendigkeit, für seinen Unterhalt selbst zu sorgen, er wurde 1849 ein besoldeter Statist und Chorist für zehn Thaler monatlich; nebenbei schrieb er des Nachts Rollen ab, zu einem Silbergroschen für den Bogen, in eine Pferdedecke gehüllt, die ihm der Kutscher des Doctors lieh, in dessen Hause er eine Dachstube bewohnte. Als der „Prophet" in Dessau zur Aufführung kam, ward Niemann die Rolle des Mannes übertragen, der im letzten Acte Fides im Kerker die Ankunft des Propheten verkündigt; die wenigen Tacte die er hier sang, entschieden sein Schicksal. Das Publikum rief Beifall; der alte Friedrich Schneider ließ ihn des anderen Tages in seine Wohnung kommen, fand Gefallen an dem jungen energischen Manne, der nach dem Bericht aller Bühnenglieder in der ärmlichsten Kleidung, in den mißlichsten Verhältnissen nie den guten Humor verloren hatte (und schon damals die Augen der Schönen auf sich zog), und nahm sich seiner väterlich an. Er gab ihm Anweisung in der Musik, der brave Nusch lehrte ihn die Anfangsgründe des Gesanges. Lux, der jetzt noch in Mainz als geachteter Dirigent wirkt, war damals zweiter Capellmeister in Dessau. 1851 ging Niemann nach Stettin, wo die ehemalige erste Sängerin vom Dessauer Theater angestellt war, doch ward er vom Director nicht verwendbar gefunden. Nun

versuchte er sein Glück in Berlin; Herr von Hülsen ließ ihn „Probe" singen, und gab ihm Mißfallen zu erkennen; um ein Stück Brod zu erlangen, ging unser Held (1851) als Aushelfer auf das damals noch im Freien befindliche Sommertheater in „Kroll's Garten", gab den Beppo im „Fra Diavolo" und den Dirkson in der „Weißen Dame". Im Winter fand er Anstellung in Worms, sang den Tonio in der „Regimentstochter", Stradella, Max im „Freischütz". Dann kam er an das Hoftheater in Darmstadt, wo er zuerst als Fürst im „Freischütz" auftrat, auch im Schauspiel wirkte. 1852—53 war er in Halle unter Director Bredow. Von Halle aus erscholl der Ruf des neuen Tenoristen so laut in die Ferne, daß Herr von Hülsen sich veranlaßt fühlte, ihn nach Berlin einzuladen, auf daß er ein zweites Mal „Probe singe"; diese gewann nunmehr die Zufriedenheit des Areopags; der „Probirte" wurde nach Ablauf der Halleschen Verpflichtung auf Kosten der Königl. Intendanz dem Hofsänger Mantius für ein Jahr zur Ausbildung übergeben. Diese „Ausbildung" schlug so vortrefflich an, daß Niemann bei seinem ersten Auftreten im Königl. Opernhause (als Sever in „Norma") total durchfiel, und daß Herr von Hülsen und seine Kunst-Beistände den Gedanken an Verwendbarkeit dieses Menschen für die Königliche Bühne auf immer aufgaben. Nun ging unser Sänger wieder auf die Wanderung; zuerst 1854 im Frühjahr nach Stettin unter Hein's Direction; dieser machte Bankerott und der neue „Masaniello", der die Stettiner begeistert hatte, saß mit seiner Barke auf dem Sande, was ihn übrigens nicht sehr beunruhigte. Er fühlte, daß sich bald Alles ändern mußte, und so kam es auch. Graf Platen, der hannoversche Hofintendant, berief ihn für den Winter 1854 nach der Welfenhauptstadt. Aber noch mußte der Sommer durchgelebt werden. Niemann ging mit einer wandernden Operntruppe nach Gumbinnen und Insterburg. In der letztgenannten Stadt, im September 1854,

hat er zum ersten Male den Tannhäuser gesungen, in einem zum Theater umgewandelten ehemaligen Wagenschuppen, mit Begleitung eines Claviers und einiger Streich- und Blasinstrumente. Dann ging er nach Hannover. Und von nun an öffnete sich die glänzende und immer glänzendere Laufbahn.

Ich will aus der Geschichte derselben nur einige wenig bekannte Thatsachen hervorheben. Niemann sang den „Tannhäuser" und „Max", machte sich aber auch den Spaß, neben Wachtel, der damals ebenfalls noch angestellt war, in „Stradella" den Tenor-Banditen darzustellen, und Tarantella zu tanzen. Als Roger nach Hannover kam, ward Niemann mit ihm zu Hofe berufen. Der französische Sänger, ein denkbar liebenswürdigster, selbstlosester, Allen die ihn kannten unvergeßlicher Künstler, war von seinem jungen genialen Collegen entzückt und rieth dem Könige, diesen zu Duprez nach Paris zu senden. Der kunstsinnige Monarch gab seinem jungen Tenoristen alle Mittel zum bequemen Aufenthalte in der Hauptstadt des neuen Kaiserreiches, bezahlte auch hinterher ein erkleckliches Sümmchen über die zuerst ausgesetzten Beträge. Von Duprez konnte Niemann schon aus dem Grunde nichts lernen, weil jener darauf hinarbeitete, vorzugsweise die Kopfstimme zu entwickeln; auch lag die Wesenheit der beiden Menschen so weit auseinander, daß der Schüler vom Lehrer nie Etwas in sich aufnehmen mochte.*) Dagegen ward ihm der Unterricht des Declamators Matthieux nützlich, obwohl im Anfang die französischen Mitschüler den langen Deutschen verlachten — den ihnen der Lehrer später als Muster in Mimik und Stellung (attitude) anpries. Den entschiedensten und edelsten Einfluß auf seine Darstellung wird wohl seine erste Frau geübt haben, die große Schauspielerin Marie Seebach,

---

*) Ich habe Duprez persönlich gekannt, nie einen aufgeblaseneren, kleinlich eitleren Menschen — der vollendetste Gegensatz Roger's.

die mit ihm an der hannöverschen Bühne angestellt war, von der er sich in den sechziger Jahren scheiden ließ um die ebenfalls sehr bekannte Schauspielerin Hedwig Raabe zu ehelichen. Nach seiner Rückkehr aus Paris ward Niemann vom König auf Lebenszeit angestellt, mit glänzendem Gehalte und fast unbeschränkter Freiheit des Gastspielens. Im Jahre 1858 besuchte er Richard Wagner in Zürich, und diese erste Begegnung knüpfte das Freundschaftsband für das Leben. Müde und abgespannt von langer Wagenfahrt war er mit seiner Frau aus Oberitalien angekommen, hatte den „Meister" bitten lassen, daß er ihn am nächsten Morgen empfange. Doch dieser bestand auf sofortiges Kommen — er wollte einigen Freunden (unter ihnen Tichatschek) den eben beendeten Tristan-Text vorlesen. Und so gingen sie hin, und blieben bis in die späte Nacht, gefesselt, bezaubert; und so ward Niemann der Tristan, dessen bloßes Erscheinen vor Isolden im ersten Acte, da sie ihn herrisch zu sich bescheidet, ihn von allen Darstellern und Sängern dieser Rolle unterscheidet und sofort als eine künstlerische Individualität erscheinen läßt, die mit ihren Vorzügen und Fehlern außerhalb des Vergleiches steht. Als Wagner 1860 durch die Protection der Fürstin Metternich seinen „Tannhäuser" in der großen Pariser Oper vorbrachte, berief er Niemann, den Napoleon III. bereits beim Fürstencongreß in Baden-Baden gehört und eingeladen hatte. Niemann war der einzige Deutsche, der den Parisern bei dem Tannhäuser-Krawall Achtung einflößte; als er im dritten Acte erschien und mit den höhnischen Worten empfangen ward „Encore un pélerin" trat er an die Lampenreihe und deutete mit Geberden an, daß er bereit sei abzutreten; da erschollen aus den Logen wie aus dem Parterre Rufe „Ce n'est pas pour vous, Monsieur", er wurde ruhig angehört, dann aber — als wieder der Gesang hinter der Bühne ertönte — ging der Höllenspectakel von Neuem los. Hier sei dem Gebote geschichtlicher

Wahrheit gehorchend erwähnt, daß fast in gleichem Maße wie die bubenhafte Gemeinheit des Jockeyclub Richard Wagners eigenes Verhalten den Sturz des Werkes herbeigeführt hat. Die Darlegungen seines begeisterten Verehrers Gasparini in Ménestrel (1863 oder 64) beweisen urkundlich, daß Direction und Künstler anfänglich dem Werke Theilnahme, selbst Bewunderung entgegen brachten, daß auch im Publikum eine günstige Meinung sich erkennen ließ, die vielleicht jener Büberei ein Gegengewicht bieten konnte. Aber Wagner mußte sich die Aufgabe gestellt haben, alle Anhänger zu beleidigen und in die Gegnerschaft zu zwingen; er tadelte den Capellmeister und das Orchester in rücksichtslosester Weise, warf alle scenischen Anordnungen über den Haufen und trat jeden Tag mit einer neuen Aenderung hervor. Und obwohl ihn der Director Royer in einem von Gasparini veröffentlichten Schreiben flehentlich und höflichst bat, doch nicht alle die guten Stimmungen (dispositions) gewaltsam zu zerstören, und auch die besten Freunde ihn warnten, daß er den Franzosen nicht zu starke Geduldproben auferlege; obwohl drohende Anzeichen den herannahenden Sturm verkündeten, zeigte er sich täglich herausfordernder und herrischer. Und was als das Originellste dabei erschien: Es gab in Europa keinen siegessichereren, keinen vom überwältigenden Pariser Triumphe des Tannhäuser von vornherein überzeugteren Mann als Richard Wagner. Immer und immer wiederholte er, erst die Franzosen seien die rechten Leute, die ihn verstehen und würdigen könnten; nie dachte er an die deutschen Künstler, die in nicht ganz ungefährlicher Zeit sich den Werken des politisch Verbannten geweiht, für ihn gekämpft und gesiegt hatten. Selbst an dem ersten Abende, mitten im größten Tumult hielt er lustig die Ueberzeugung fest, daß der momentanen Intrigue die glänzendste Anerkennung folgen würde, und erst nach der zweiten

Vorstellung*), bei welcher der Höllenspectakel noch stärker war, entschloß er sich, aus eigenem Antriebe, weiteren Aufführungen zu entsagen, da der Director der Oper seinerseits das Absetzen vom Repertoire verweigerte, damit Niemand ihn beschuldigen konnte, daß der „Tannhäuser“ doch zuletzt triumphirend gesiegt hätte, wenn die Direction nicht vor den schamlosen Gewaltthaten einer Clique zurückwich. Richard Wagner's Verehrung für die Franzosen wandelte sich nun in glühenden Haß. —

Vom Momente der Rückkehr aus Paris stieg Niemann immer und immer in höhere Ruhmesregionen. Als zwei glänzendste Punkte dieses Aufstieges leuchten noch heute in der Erinnerung der Mitlebenden sein Erscheinen in Berlin 1864, und seine Darstellung des „Siegmund“ im Bayreuther Festspiele 1876. Die skeptischen Berliner hatten Tannhäuser und Lohengrin auf der Hofbühne schon vor dem Erscheinen Niemanns öfters gesehen; doch erst durch seine Wiedergabe erkannten sie die wahren Gestalten, wie sie Richard Wagner geschaffen hatte; und wie immer auch andere Sänger in diesen Rollen durch einzelne schöne Momente den Antheil des Publikums gewinnen konnten, den Gesammteindruck Niemanns vermochten sie niemals zu erzielen. Sein „Siegmund“ in der ersten Bayreuther Aufführung bleibt Allen, die ihn gesehen, unvergeßlich; hier erhob sich der Darsteller und Sänger zum schaffenden Künstler. Allerdings war ihm auch von der Natur eine äußere Erscheinung verliehen, wie sie für Wagnersche Helden nicht geeigneter gedacht werden kann. Die Hünengestalt, die ernsten, kraftvollen, von blonden Locken und Vollbarte umrahmten Züge, das große blaue, jedes Ausdruckes fähige Auge, mit dem eigenthümlichen berückenden Zauber des Blickes, den Andere vergeblich nach-

*) Napoleon III. wohnte ihr in einer vergitterten Loge bei; „il aime la bataille“ meinten die französischen Sänger.

äfften — so mußten die Gebilde Tristan oder Siegmund der Phantasie des Dichterkomponisten erschienen sein, als er sie heraufrief, um sie mit seinen Worten und Tönen in die Welt zu senden! Aber nicht allein in den Wagner'schen Musikdramen versetzte er die Hörer in Spannung und Erregung; auch als „Florestan" in Fidelio, als „Ferdinand Cortez" bot er künstlerisch durchdachte und immer hoch interessante Leistungen. In den Jahren, als seine Stimme noch in voller Frische erklang, und der schlanke hohe Wuchs noch nicht Wohlbeleibtheit angenommen hatte, entzückte sein „Joseph in Egypten" auch den Teil des Publikums, der sich gegenüber Wagner ablehnend verhielt; auch gefiel er sich als „Fra Diavolo" im Felde der komischen Oper zu glänzen; mich konnte, aufrichtig gestanden, nur die sehr vornehme Erscheinung interessiren; es war mir niemals zweifelhaft, daß die Wesenheit Niemanns dem Humor ja selbst der Art der Lyrik, die nicht leidenschaftlich erregt sich kundgeben kann, ferne lag. Doch seine Persönlichkeit übte selbst in den weniger gelungenen Rollen einen Zauber aus, der Andern in den besten Leistungen fehlte. Als Sechsundfünfzigjähriger ist er nach Amerika gegangen, und hat dort in dem Lande, wo gewöhnlich das reine Stimm-Material am besten bezahlt wird, dennoch solchen Enthusiasmus erregt, daß seine Wiederkunft mit dem glänzendsten Ehrensolde gesichert ward!

Vielleicht wird es den Leser anmuthen, einige wenig bekannte Thatsachen aus dem Leben Niemanns und von meinen Beziehungen zu ihm zu erfahren, die auch den Künstler-Charakter erkennen lassen:

Im Februar 1864 sang Niemann den „Lohengrin" in München. Der damalige achtzehnjährige Kronprinz Ludwig besuchte zum ersten Male eine Oper. In der Burg Hohenschwangau hatte er seine Kinderjahre erlebt, dort war sein jugendliches zum romantischen Schwärmen geneigtes Gemüth von den an die

Burg geknüpften Sagen des Schwanenritters erfüllt worden; und nun sah und hörte er zum ersten Male eine Oper, und all seine Gedanken und Gefühle fanden in dieser Musik und diesen Worten ihren Wiederhall! Der Eindruck war ein für sein Leben entscheidender! Drei Tage nach Niemanns Abreise starb der regierende König. Ludwig II. bestieg den Thron und berief sofort Richard Wagner in seine Nähe. Aber auch des Lohengrin-Sängers vergaß er nicht, sandte ihm sein Portrait und schrieb ihm am 16. Februar 1866 einen eigenhändigen Brief, worin er der Freude, den großen Künstler bald in seiner Hauptstadt begrüßen zu können, in wahrhaft dichterischen und dabei herzlichsten Worten Ausdruck gab. Hier sei noch bemerkt, daß Niemann sich der besonderen Gunst aller gekrönten Häupter erfreute, trotz seiner äußerlichen demokratischen Neigungen und seiner strammen Haltung. Der König Georg V. gab ihm alle möglichen Beweise huldreichster Zuneigung, obwohl er sich 1864 mit einem gewissen Zur-Schau-tragen der von der hannoverschen Regierung sehr mißgünstig betrachteten Bewegung zu Gunsten Schleswig-Holsteins anschloß; und ich war 1879, als wir während eines Wohlthätigkeitsconcertes in die Kaiserl. Loge befohlen wurden, Zeuge des sichtlichen Wohlgefallens, mit dem Ihre Majestäten der Kaiser und die Kaiserin Niemann ansprachen.

Meine persönlichen Beziehungen zu Niemann haben die sonderbarsten, jedoch angenehmsten Wandlungen erfahren. Wir trafen uns zuerst 1856 in Wiesbaden am Spieltische und liebten uns nicht sonderlich, aus verschiedenen Gründen, deren Darlegung hier zu weit führte. Er war offenbar gegen mich mißgestimmt. Nur einmal, als wir uns auf der Straße begegneten, und ich ihm eine Bemerkung über die Duellscene in den „Hugenotten" aussprach, meinte er freundlich: „Hören Sie, das ist richtig, daran hab' ich noch nicht gedacht." Dann sahen wir uns jahrelang nicht und trafen uns in Baden-Baden, wieder

auf demselben Felde, wie in Wiesbaden. Er studirte damals „Tristan und Isolde“ mit Franz Manstedt, meinem jungen, treuesten Freunde und Schüler, dem allgemein geachteten ehemaligen Capellmeister des Philharmonischen Orchesters, jetzt des Hoftheaters in Wiesbaden; dieser hatte offenbar auf Niemann zu meinen Gunsten gewirkt, denn er benahm sich ungemein höflich und rücksichtsvoll. Niemann hatte die Forellenfischerei in Gernsbach gepachtet, und wenn nicht das Studium Wagners oder der Spieltisch ihn beschäftigte, stand er ganze Tage mit den hohen Stiefeln im Wasser und fischte, „um den Leuten in Baden-Baden die Forellen theuer zu machen.“ 1874 trafen wir uns in Berlin in Gesellschaft, er bat mich, ihm Klavierunterricht zu geben (Mannstedt war in Mainz), damit er sich doch einigermaßen begleiten könne. Diese Aufgabe zu erfüllen, gelang nun eben nicht; aber ich erinnere mich noch heute mit Freuden, wie eifrig Niemann sich in die Schönheiten Mozartscher Musik einweihen ließ, wie oft er Sarastros Gebet „O Isis und Osiris“, das ich für ihn gesetzt, mit höchster Begeisterung spielte. Auch seine Rollen nahmen wir manchmal vor, und daß meine Bemerkungen ihn anregten, bewies eine Zuschrift vom 27. März 1875: „Habe dringend aus Götterdämmerung zu studiren, zum bevorstehenden Wagnerconcert, das ist aber nur mit Ihnen möglich“ u. s. w. Im Sommer desselben Jahres hatte ich Gelegenheit, den ganzen Niemann so recht kennen zu lernen, in allen seinen Eigenheiten und Sonderbarkeiten. Eine vierwöchentliche Fußwanderung durch die Schweiz führte mich nach Interlaken, der vorbestimmten Raststation. Im Hotel Ritschard wartete Herr * auf Niemann, sein glühender Verehrer und geschäftlicher Beistand in allerhand Speculationen. Unser Sänger und der treffliche Betz waren in Bayreuth bei den Vorproben des „Nibelungenringes“ mitthätig; ein hier nicht näher zu erörternder Zwischenfall stimmte sie mißmuthig, Sieg-

mund und Wotan entflohen dem Wahnfriedkreise. Niemann telegraphirte an jenen Freund, er möge für ihn und seine Frau (Raabe-Niemann) in Ritschard Quartier bestellen. Am zweiten Tage kam eine neue Depesche: „Nicht im lärmenden Hotel am Mode-Höhenweg, sondern im einsam abgelegenen Jungfrauenblick". Am vierten Tage ging ich hinauf, ihn zu besuchen. Das ebengenannte Hotel war vorzugsweise von vornehmen, die Stille suchenden Familien besucht. Als ich den Kellner nach Herrn Niemann fragte, wußte er nicht Bescheid, meinte aber, ein Herr auf den meine Beschreibung paßte, sei vor einer halben Stunde angekommen, und säße an einem der umzäunten Tische im Garten. Ich ging suchend an etwa zehn solcher kleiner Umzäunungen vorüber, in denen leise sprechende, fein aussehende Einzelpaare, oder Eltern mit Kindern saßen und den Eindringling mit scheuem Blicke betrachteten. Schon wollte ich umkehren, da erscholl vom letzten, einsamsten Tische her lauter Streit über eine unrichtig gespielte Karte — ich eilte nach der Richtung und richtig! gerade der schönsten Spitze der Jungfrau gegenüber saß Niemann im staubigen Reiseanzuge beim „Scat" mit jenem Freunde und einem Hofschauspieler, der zur Stärkung seiner ganz angegriffenen Nerven in Interlaken weilte. Niemann schimpfte auf die schlechten, alten Karten des Hotels, rief den Kellner und ließ aus seiner Reisetasche ein neues Spiel holen. Nach beendetem Scat begrüßte er mich herzlich, pries die Schönheiten der „Nibelungen" in begeisterten Worten, meinte, jetzt in der herrlichen Natur ginge ihm Manches erst so recht auf und schimpfte gleich hinterher auf Bayreuth. — Am nächsten Abend ging ich wieder hinauf, um vor der Weiterreise Abschied zu nehmen. Niemann war des Morgens auf die „Schynige Platte" gegangen, Frau Hedwig erwartete ihn — da kam ein Junge mit einem Zettel; auf dem stand mit Blei-

stift geschrieben: „Ich gehe von hier auf das Faulhorn; prachtvoll, prachtvoll, prachtvoll!“ Nun verlangt die Wanderung von Interlaken auf die Platte fünf Stunden rüstigen Steigens, und der Weg von der Platte auf das Faulhorn ist ebenfalls mit fünf Stunden zu berechnen, und wenn auch nicht gefährlich, doch an manchen Stellen nicht angenehm und festen Tritt verlangend. So hat Niemann an einem Tage zwei Höhenpunktpartien mit fast zehn Stunden Wanderung vollbracht! Später ging er über die Gemmy u. s. w. Noch im Jahre 1877, als ich über den oberen Steinberg nach Mürren und auf das Schilthorn ging, erzählte mein Führer von dem „berühmten Sänger aus Berlin mit den langen Beinen, dem Keiner nachkommen konnte.“

Wir haben uns seither öfters begegnet, meistens am dritten Orte. Unsere Beziehungen sind freundlichste geblieben; doch gehörte ich nie zu den eigentlichen Besuchern des Hauses und war in den letzten acht Jahren nicht zehnmal daselbst.

Seinen künstlerischen Charakter lernte ich in den zwei kurzen Zeitläuften musikalischen Zusammenwirkens genau kennen. Sein Ernst, seine Gewissenhaftigkeit und Unermüdlichkeit im Studium der kleinsten Einzelheit sind unvergleichlich; wenn ihm Etwas ganz besonders gefällt, dann geräth er in einen wahrhaft verzückten Zustand. Als wir die oben angeführten Stücke aus der Götterdämmerung (Duett Siegfrieds mit Brunhilde, Siegfrieds Tod) studirten, befand er sich in immerwährender Aufregung, jauchzte bald auf, versank dann in Brüten. Zwanzigmal wiederholte er einen Tact, um den richtigen Ausdruck zu finden, gab sich dabei die wenigst schmeichelhaften Bezeichnungen, wenn ihm ein Ton mißglückte; es fehlte nichts, als daß er sich beim Kragen faßte und zur Thüre hinauswarf. Und nicht etwa nur

beim Studuim seines geliebten Wagner geht Niemann derart zu Werke; als er im Jahre 1879 einen Gesang von mir („Tragödie“ von Heine) in einem Concerte vortrug, da probirte er so oft und jedesmal so lange, daß ich, der Componist, zuletzt die Anstrengung und Uebermüdung nicht mehr zu ertragen vermochte. Nur wer ihn bei solchen Studien beobachtete und die manchmaligen Rede-Episoden in den kurzen Pausen nicht beachtete, der kann Niemanns Wesenheit ganz beurtheilen.

Was nun seine Kunst und deren Wirkung betrifft, so will ich anstatt eines eigenen Urtheils die Worte eines sehr unbefangenen und sehr competenten Richters anführen. Hanslick, der sich gewiß nicht sehr geneigt fühlte, einen Hauptvertreter Wagner'scher Partien zu preisen, sagt von Niemanns zweimaligem Gastspiele in Wien:*) „Seine Gesangskunst ist ziemlich primitiv, vom Standpunkte strengerer Technik darf man den Sänger Niemann einen geistreichen Naturalisten nennen.“ Einige Seiten weiter heißt es: „Das Haus war jedesmal zum Erdrücken voll, selbst bei Opern, die in gewöhnlicher Besetzung keine Zugkraft mehr üben. Ein Beweis, daß das Publikum, so kühl es sich gegen Niemann benahm und so eifrig es hierin von einem Theil der Journalistik bestärkt wurde, sich doch von Niemann wie von einem geheimen Zauber angezogen fühlte. — — — Nicht bloß das schöne Geschlecht. Wir haben Männer, die an Niemanns Gesang nie genug kritteln konnten, doch immer zu seinen Vorstellungen eilen sehen. Nach unbefangenem Eingeständniß all seiner musikalischen Mängel kommen wir immer zu demselben Resultate: das ist eine mächtige Persönlichkeit, ein Mann von seltenem Geist und Kunstverstand, bezaubernd in Allem, was ihm vollständig gelungen, interessant noch im Halbgelungenen.“

*) Die moderne Oper Seite 287—91:

Ich habe diesen treffenden Worten nur noch beizufügen: Niemann war und ist sich seiner Mängel vollkommen bewußt; keiner spricht unbefangener darüber, als er selbst. Aber er meinte immer: „Man muß mich eben nehmen, wie ich bin.“

In wenigen Jahren wird der Name Niemann vom Theaterzettel verschwinden. Aber die Kunstgeschichte wird ihm ein ehrendes Andenken bewahren, als dem künstlerisch ernstesten, gewissenhaftesten und bedeutendsten deutschen Sänger seiner Zeit.

Jean Jacques Rousseau als Musiker.

In der Kunstgeschichte giebt es kein zweites Lebensbild, das dem Jean Jacques Rousseaus gliche; keines in welchem denkbar stärkste Gegensätze des Charakters und der äußeren Schicksale so übermächtig jäh wechselnd hervortreten. Aus drückenden Verhältnissen schwang er sich als Schriftsteller plötzlich in eine Region des Ruhmes, dessen Glanz den berühmtesten Zeitgenossen überstrahlte. Dann gewann er als Componist einen fast ebenso merkwürdigen Erfolg. Dann schrieb er ein Buch, das seinen Namen weit in alle Lande trug, und die größten Geister des Jahrhunderts aufs tiefste bewegte*), dann sank und sank er immer tiefer, und als er starb, war er vereinsamt, fast vergessen. Keiner ward je gelobt, geehrt, gepriesen, erhoben, Keiner getadelt, geschmäht, verfolgt, niedergetreten gleich ihm.

*) Es ist allbekannt, daß der große Immanuel Kant seinen täglichen Spaziergang nur ein einziges Mal im Leben unterließ — als er Rousseaus Emile lesend Alles andere vergaß. Wie Schiller gedacht hat, davon giebt sein Gedicht „Rousseau" Zeugniß. Einen Götheschen Ausspruch über Rousseau bringen wir später.

Gar viele alte und neue Bücher haben dargelegt, daß all' sein Unglück ausschließlich aus seiner Schuld hervorgegangen ist; nur sehr wenige wagten den schüchternen Versuch eines Beweises, daß seine Mißgeschicke doch noch viel schwerer wogen, denn seine Schuld. Diese letztere beschönigen zu wollen, liegt unseren Absichten fern; wir werden sie bei den einzelnen Fällen gewiß nicht verschweigen. Aber wir wollen doch die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine merkwürdige Erscheinung jener Zeit lenken: Es war eine Laune des Schicksals, fast gleichzeitig zwei Männer zu schaffen, die vor dem Richterstuhl der Moral gleich schlecht bestehen: Voltaire und Rousseau; der eine starb im vollen Glanze des Ruhmes in Reichthum, der andere endete fast vergessen in Armuth und Elend.

Herr Professor Jansen hat ein etwas weitschweifiges aber sehr lehrreiches Buch geschrieben: Rousseau als Musiker*) und sich die Aufgabe gestellt, dessen Verdienste um die Musik darzuthun, sein Talent als Componist, als Textdichter und als musikalischer Schriftsteller; seinen Einfluß auf die richtige Auffassung der Tonkunst überhaupt, sein energisches Auftreten für Gluck; endlich seine merkwürdige Begabung für Notenabschreiben, das er in seinen letzten Lebensjahren als alleinige Erwerbsquelle pflegte. Die eigentliche Lebensgeschichte Rousseau's, sowie seine Thätigkeit als Dichter, seine Hauptwerke, werden in dem Buche nur nebensächlich behandelt. Das Hauptgewicht der Darstellung liegt in der Waagschale des Musiklebens.

Durch die geschichtlichen Angaben und Aufschlüsse, welche dieses Buch bringt, lernt man Rousseau erst ganz begreifen. Sein Hang zur Abenteuerlichkeit, seine Ueberspanntheit, seine Menschenscheu und krankhafte Stimmung in den letzten Lebensjahren werden

*) Berlin, Verlag von G. Reimer, 1884.

ganz verständlich, wenn man erfährt, daß er bis zum 38. Jahre fast nur als Musiker gelebt hat, daß er von jedem anderen Berufe immer wieder zur Tonkunst zurückgekehrt war, und erst im vollen Mannesalter mit jener merkwürdigen Abhandlung über den Verderb der Moral durch die Künste hervortrat, die seinen Ruf als philosophischer Schriftsteller begründete und ihm so viele, und darunter manche nicht ungerechten Vorwürfe zugezogen hat.

Eine abenteuerlichere Existenz als die Rousseau's bis zum 35. Jahre ist kaum denkbar. Jedes Jahr brachte ganz neue Wandlungen. Er war im J. 1712 in Genf geboren, der Metropole des strengsten Calvinismus, welche damals noch die Musik selbst aus der Kirche verbannt wissen wollte, keine Orgeln duldete, und erst im J. 1756 deren Bau in der Cathedrale zu erlauben sich schwer entschloß. Rousseau's Vater war ganz Calvinist jener Zeit; seine Mutter dagegen, schön, geist- und talentvoll, sang und spielte die Theorbe; leider starb sie schon zehn Tage nach der Geburt dieses Sohnes, vererbte auf ihn die Liebe zur Musik. Der blieb unter der Obhut einer lustigen, ungebildeten, aber immerwährend singenden Tante Suzon. Von ihr lernte er Lieder; als er im 17. Jahre nicht mehr Graveurlehrling bleiben wollte, und planlos in die Welt ging, sang er gern jene Lieder als „Troubadour", in der festen Ueberzeugung, das Herz aller Edelfräuleins zu gewinnen. Und in Annecy fand er in der dreißigjährigen aber noch schönen Frau v. Warens eine beschützende Edelfrau, die seine Troubadour-Phantasie poetischer nicht erdenken konnte.

Sie sandte ihn nach Turin, wo er zum Katholicismus übertrat, ein Jahr lang in angenehmen Verhältnissen lebte, und sich an der Militär- und Kirchenmusik ergötzte. Doch die Unstätigkeit seines Charakters und Sehnsucht nach Fr. v. Warens

zogen ihn nach Annecy zurück, und die schöne Frau ward ihm mehr als Beschützerin; als sie plötzlich den Ort verließ, tröstete er sich mit ihrem Kammermädchen. Da kam ein Mann, der sich Venture de Villeneuve nannte, nach dem Städtchen, ein gewandter und musikalisch gebildeter Abenteurer. An ihn schloß sich Rousseau mit aller Schwärmerei seines sanguinischen Temperaments, und nahm sogar dessen Namen an, als er sich in Lausanne niederließ; „Monsieur Vaussore (Anagramm von Rousseau) de Villeneuve „Musiklehrer und Componist von Paris", wollte Conzerte und Unterricht geben, erlitt aber ein jämmerliches Fiasco, und ging nach Neuchatel. Hier ging es ihm leidlich, bis er mit einem „Archimandrit aus Jerusalem" auf Reisen ging, der sehr bald als Betrüger festgehalten wurde. Nun kehrte er nach Neuchatel zurück, hatte aber durch seinen Thorenstreich alles Vertrauen verloren, und nahm zuletzt eine Stelle als „Dienst-Kamerad" eines jungen vornehmen Militärs in Paris an. Hier in der Hauptstadt der eleganten Welt, ward ihm zum ersten Male Gelegenheit, eine Oper zu hören, und zwar eine von jenem Lully († 1685), den die Franzosen noch immer als unerreichten Componisten priesen, die ihm aber gar nicht gefiel. Die Stellung in welcher er mehr Bedienter als Erzieher war, mußte ihm bald unerträglich werden, er verließ Paris 1732 und wanderte wieder in die weite Welt. Nach mancherlei Trübsal kam er nach Chambéry; dort fand er Fr. v. Warens wieder; sie verschaffte ihm eine einträgliche Stelle am Katasteramt. Drei Jahre lang blieb er an diesem, dann befiel ihn die Wanderlust von Neuem, er ging mit großen Plänen nach Besançon, kehrte aber nach einigen Monaten nach Chambéry zurück, und mußte nunmehr mit Unterrichtgeben seinen Unterhalt gewinnen. Im Anfange ging es ihm ganz leidlich; aber man kann von ihm, die Calvinistische Lehre der Prädestination anwendend, sagen, das Schicksal verbot

ihm, jemals in guten Verhältnissen zu verweilen. Er wurde sehr leidend, erlitt noch dazu den Unglücksfall, daß eine Flasche mit chemischem Gefülle platzte, und seine Augen verletzte, und mußte zuletzt nach Lyon als Erzieher eines jungen Mannes gehen, dessen Geist und Charakter dem seinigen in Allem entgegengesetzt war. Hier überkam ihn eine heftige Liebe zu einem Fräul. von Serre, die aber unerbittlich gleichgiltig blieb; er verließ Lyon, um in Paris den neu ausgeheckten Plan einer neuen Notenschrift durch Ziffern auszuführen. Die Denkschrift, die er der Akademie unterbreitete, begegnete sehr kühler Aufnahme. Aber er fand Entschädigung auf anderer Seite; kam in Beziehungen zu einflußreichen Salons; die Damen nahmen lebhaften Antheil an ihm und eine Frau von Beusenval verschaffte ihm eine Stelle als Secretair des französischen Gesandten in Venedig. Nun ging es ihm wieder sehr gut bis (wir müssen hier dem Buche Jansen's unbedingt Glauben beimessen) Neid und Eifersucht gegen ihn rege wurden und selbst der Gesandte sich gemein und schlecht gegen ihn benahm. So verließ er die diplomatische Laufbahn. Wieder mußte er für das tägliche Brod sorgen; und wieder schien ihm das Glück zu lächeln. — Trotz aller Intriguen, trotz der wahrhaft teuflischen Bosheit, mit der ihn Rameau*) verfolgte, fand er als Musiker und Schriftsteller Gönner und Beschützer. Und als seine Preisschrift über die von der Akademie in Dijon aufgestellte Frage erschien: „Ob die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste die

*) Hier möge nun gleich ein Voltaire'sches Stücklein erwähnt werden. An einen Freund schrieb er: „Rameau's Musik ist pedantisch und langweilig." Aber in der Oeffentlichkeit nannte er ihn den größten Musiker Frankreichs. Rousseau war höchst unzuverlässig in seinem Benehmen, launisch und reizbar — aber nie sprach er von Jemandem hinterrücks anders, als im directen Umgange.

Läuterung der Moral befördert habe?" war er mit einem Schlage ein berühmter Mann. Die Entstehungsgeschichte dieser Schrift wird verschiedenartig erzählt. Rousseau behauptet, der Gedanke wäre ihm wie durch Eingebung auf einem Spaziergange nach Vincennes gekommen, wo er den eingekerkerten „Freund" Diderot besuchen wollte; der Letztgenannte dagegen hat erzählt, von ihm sei Rousseau der Rath gegeben worden, die Preisaufgabe im verneinenden Sinne zu lösen.

Eine Beleuchtung der Schrift widerspräche der Aufgabe dieser Skizze; nur im Vorübergehen sei der einen Bemerkung Diderot's gedacht, welche unter den vielen Entgegnungen das Richtigste getroffen hat. Er gesteht zu, daß die Cultur, die Künste und Wissenschaften der Moral manche Nachtheile gebracht haben mögen; aber wollte man sie deshalb zerstören, so wäre die Folge: „Die Laster würden uns verbleiben, und wir hätten die Unwissenheit obendrein".*)

Wenden wir uns wieder zu dem „Musiker" Rousseau. Nach Herausgabe der eben erwähnten Schrift fühlte er sich verpflichtet, „nur mehr seinen moralischen Ueberzeugungen zu leben" und verzichtete auf eine sehr einträgliche Stellung, die ihm ein Gönner verschafft hatte; er schrieb ihm: „Ich werde mein täglich Brod mir erarbeiten, und ich werde Mensch sein; ein höheres

---

*) Viel schwächer hat der so witzige Voltaire in einer späteren Schrift das Theater gegen Rousseau vertheidigt, indem er auf Tamerlan und andere derartige Erscheinungen hinwies, die keine Bildung besaßen, daher auch das Theater nicht kannten und doch Wüthriche waren. Hätte Rousseau die Geschichte der italienischen Renaissance gekannt, so konnte er Voltaire beweisen, wie die allerschlimmsten Regenten jener Zeit die besten Freunde der Künstler waren, wie ein Cesare Borgia die tugendhafteste Frau der Zeit, Isabella d'Este, am höchsten zu ehren gedachte, indem er ihr eine Statuette von Michel Angelo schenkte.

Loos gibt es nicht.“ Er kleidete sich auf das allereinfachste; und um „nie für Ruhm und Geld zu schreiben, sondern nur unter dem Drange seines Genius und im Dienste seiner idealen Aufgabe“, wie sein Biograph sagt, wurde er Notencopist und schrieb täglich etwa 7 Seiten, um die zu seiner Existenz nothwendigen 40 Sous zu verdienen. „Bei dem Klange, den sein Name jetzt hatte, erwartete er gute Kundschaft,“ sagt das Buch weiter. Nun möchten wir fragen, was der abstracteste Idealist auf folgende Behauptung entgegnen kann: Wenn ein allgemein anerkannter Schriftsteller und Musiker nur seiner idealen Aufgabe leben will, so mag er für seine geistigen Arbeiten die geringsten Ehrensolde verlangen, die seine Existenz sichern (und ihm allenfalls auch die Mittel an die Hand geben, seinen Kindern eine bescheidene Erziehung zu geben, anstatt sie ins Findelhaus zu schicken und nie mehr etwas von ihnen zu wissen). Aber die Arbeit des Notencopisten sich aufzuladen, bei welcher der Geist abgestumpft werden muß, sich zum Handlanger solcher Leute herzugeben, die ihm Aufträge ertheilten, um bei der Gelegenheit das Wunderthier zu sehen, — das ist nicht Idealismus, sondern eitle Sucht nach dem Ungewöhnlichen. Weit besser, eines Mannes wie Rousseau würdiger, war es, mit einem kleinen Einkommen sich irgendwo niederzulassen und fern vom Tagesgetriebe nur der „idealen Aufgabe“ zu leben. Aber statt dessen blieb Rousseau in Paris und fing jeden Tag einen neuen Streit an, der mit der idealen Aufgabe in geringstem Zusammenhange stand; bald mit Voltaire (den er erst in den Himmel gehoben hatte) über die Pseudodelicatesse, dann mit Serre über musikalische, unwichtige Fragen, dann mit Rameau u. s. w.; daß es ihm überhaupt gar nicht möglich war, dieser „idealen Aufgabe“ allein zu leben, beweisen am besten die zwei Werke, die am meisten Aufsehen erregten und ihm das meiste Geld eintrugen: sein Singspiel „le

devin du village“ und sein „dictionnaire de musique“; für das erste erhielt er neben einem Honorar der Académie de musique ein Geschenk von 50 Louisd'or von — — — der Marquise von Pompadour, welche in Fontainebleau die Rolle der Colette selbst gespielt hatte. Der Verfasser der Dijoner Preisschrift, der nur seinen Idealen leben wollte, nahm ein Geldgeschenk an von der Maitresse des nichtsnutzigsten Trägers einer Krone, der je das monarchische Prinzip auf's tiefste erschüttert hat! Er schickt nun seiner ehemaligen Freundin Frau v. Warens eine Summe, beschreibt ihr all' seine glänzenden Erfolge*) und rühmt sich zu gleicher Zeit, daß er „Notencopist geblieben sei, um unabhängig zu leben“. — Nach seinen Kindern zu fragen, fiel ihm nicht ein.

Noch einer Bizarrerie müssen wir hier erwähnen, weil sie zeigt, wie vollständig haltlos Rousseau auch in seinen künstlerischen Angelegenheiten handelte. Er, der als Mitarbeiter der Encyklopädie seine Gegner mit den Waffen des Witzes und Wissens angriff, der da erklärte „la colere suffit et vaut un Apollon“,**) der vom „Feuer des Hasses“ sprach, wird von dem elenden Fréron und dessen Cumpane Bonneval in hämischster Weise angegriffen, weil er, der Tugendheld, Opern und Lustspiele verfaßte und sich von dem Modemaler La Tour porträtiren ließ. Er schreibt „einen Brief, der ein Meisterstück ist“ (wir citiren Jansen), „der die besten derartigen Leistungen von Voltaire an Witz erreicht und durch Bedeutsamkeit des Inhaltes

*) Wenn man Seite 171 die Beschreibung der Ehren liest, die Rousseau damals zu Theil wurden, wie er überall hoch gefeiert ward, so muß man an ein Fatum glauben, das diesen Mann zuerst in die glänzendste Höhe hob, um ihn dann — und theilweise unverschuldet — ganz tief zu erniedrigen!

**) Frei übersetzt: Mein Dichtergott ist der Zorn.

übertrifft“ — und — — er veröffentlicht ihn nicht — erst nach seinem Tode erschien das Schriftstück! Die „Selbstüberwindung“, die Jansen als „bewunderungswürdig“ preist, erscheint uns nur als eine muthlose Bizarrerie bei einem Manne, der die oben von ihm selbst bezeichnete Streitsucht nährte; wir würden die „Selbstüberwindung“ bewunderungswürdig finden, wenn er früher niemals auf Angriffe geantwortet hätte. Aber im vorliegenden Falle war es fast Ehrenpflicht, solche „Insecten“, wie er Fréron in seinen confessions nennt, abzuwehren.

Rousseau stand auf der Höhe seiner Berühmtheit durch das von ihm gedichtete und componirte Singspiel; da fiel ihm mit einem Male ein, sich in den Streit zwischen den Anhängern der italienischen Buffo-Oper (Pergolese, Leo, Rinaldo) und jenen der französischen Operettisten zu mischen. Im Anfange veröffentlichte er einen satyrischen Brief „eines Symphonisten der Königlichen Akademie an seine Collegen im Orchester“, ein Meisterstück von treffendem Witze, das überall Anklang fand. Das genügte ihm jedoch nicht. Er schrieb seinen berühmten Brief über die französische Musik, worin er bewies, daß die französische Musik „weder Rhythmus noch Tactmaß, noch Melodie“ besitze, „weil die Sprache dem widerstrebt“; „daß der französische Gesang nur ein beständiges Gekläffe, daß die Harmonie dumm und ohne Ausdruck ist; daß die Franzosen keine Musik“ haben u. s. w. u. s. w.

Mit diesen Worten (und wir geben nur einen oberflächlichen Auszug!) schließt seinen Brief der Mann, der kurz vorher „le devin du village“ gedichtet und componirt hatte, und der später als der begeistertste Verehrer der französischen Oper Gluck's erschien. Er entschuldigte seine Heftigkeit, seine „erschreckende Rücksichtslosigkeit“, wie sie Jansen nennt, freilich mit dem Paradoxon, daß nur einfältige Menschen behaupten könnten, die Liebe zum Guten müßte Jeden bestimmen, das Schlechte zu

lieben." Aber diese Erklärung ist durchaus nicht stichhaltig. Denn erstens kann nicht gesagt werden, daß, wer die französische Sprache und Musik nicht so schlecht fand wie Rousseau, deswegen schon das Schlechte liebte; zweitens mußte es auch den besten, wärmsten Freunden des Verfassers sonderbar vorkommen, wenn er mit einer Schrift vortrat, die man in folgender Weise umschreiben könnte: Ich habe eben eine Oper gedichtet und componirt, die den größten Beifall gefunden und auch mir gefällt.*) Ich erkläre nunmehr, daß die Sprache, in welcher ich gedichtet habe, ganz und gar nicht für die Musik taugt, und daß die Musik der Componisten, welche Texte dieser Sprache erwählten, ein unharmonisches Gekläffe ist.

Eine Fluth von Entgegnungen erschien gegen den Brief; daß es auch an niedrigen Schmähungen nicht fehlte, war selbstverständlich. Darauf mußte Rousseau vorbereitet sein. Daß er wieder schwieg, daß er selbst die Angriffe Rameau's gegen die Herausgeber der „Encyclopädie" nicht abwehrte, mißbilligt selbst der sonst sehr nachsichtige Herr Jansen. Rousseau sagte er, hätte es „als Pflicht empfinden" müssen, die Ehre der Männer zu vertheidigen, „welche ihn zum Mitarbeiter erkoren hatten, seine Freunde waren und so hochherzig für ihn einstanden." Aber statt diese Pflicht zu erfüllen, ging er nach Genf und trat von der katholischen Kirche zur reformirten zurück, um das durch seinen ersten Uebertritt verlorene Genfer Bürgerrecht wieder zu gewinnen. Gleichzeitig veröffentlichte er seine Abhandlung über die Ungleichheit der Menschen, die sofort großes Aufsehen erregte, ihm von neuem Ehren und Ruhm brachte und die üble Wirkung des Briefes über die französische Musik fast vollständig beseitigte. Ueber die sieben

*) Er gesteht selbst in seinen „confessions" daß der Erfolg ihn sehr gefreut hatte.

Jahre, welche von dem Erscheinen der Abhandlung über die Ungleichheit bis zu dem des „Emile“ verflossen, enthält die Biographie mehr Andeutungen als genaue Angaben. Nur in kurzen Sätzen berichtet sie, wie er während dieser Zeit den Dictionaire de musique schrieb, daß er immer mehr und mehr den unglückseligen Verfolgungswahn nährte, der seine letzten Lebensjahre so sehr verbitterte. Das fast wichtigste Ereigniß jener Zeit und seines Lebens wird in zwei Zeilen abgethan: der vollständige Bruch mit den Encyclopädisten, seinen bisherigen besten Freunden und Beschützern. Wenn auch das Buch nur die Thätigkeit und das Wirken Rousseau's als Musiker behandeln will, so durfte dennoch unserer Ueberzeugung nach ein Ereigniß, welches eine gänzliche Umwandlung in seiner literarischen und gesellschaftlichen Stellung herbeiführte, also den größten Einfluß auf seine seelischen Zustände ausüben mußte, nicht ohne eingehende Prüfung bleiben, und nicht bloß angedeutet werden. Denn hier liegt ein psychologisches, mit den künstlerischen Anschauungen zusammenhängendes Problem vor, das dem Biographen Stoff genug gab zur Forschung und Darlegung. Und es ist bedauerlich, daß der sonst so gewissenhafte Verfasser diese Prüfung unterlassen hat. Der Bruch Rousseau's mit den Encyclopädisten bedeutete nicht blos eine Aenderung persönlicher Beziehungen. Er bedeutete das Verlassen der Grundsätze jener Männer, die mit den Waffen des Geistes für den möglichen Fortschritt, für die Entwickelung der Vernunft, für die Verbreitung der Bildung kämpften und wirkten; und den jähen Uebertritt zu jenem aristokratischen Theile der Gesellschaft, die jeden Fortschritt, der dem Mittelstande zu Gute käme, mit ungünstigen Augen betrachtet, dagegen für jede poetische, unmöglich zu verwirklichende Utopie schwärmt, weil dieselbe nicht gefährlich ist. Daß der contrat social und derartige Schriften zehnmal mehr zu den Gräueln der Revolution beitragen würden, als Alles

was die Encyclopädisten geschrieben, das ahnten freilich die neuen Freunde Rousseau's nicht. Auch änderte dieser Wechsel der Beziehungen nichts in seiner Lebensweise, noch in seiner Hypochondrie; sein Verfolgungswahn nahm zu, mußte ja zunehmen, da er nunmehr auch seine ältesten Freunde sich entfremdet hatte. Das hinderte jedoch nicht, daß er als Componist mit einer Motette den größten Erfolg errang, daß sein Name wieder gepriesen ward, also Gelegenheit zu wahrer Befriedigung nicht fehlte.

Die Begeisterung, die Rousseau für Gluck hegte, und bei jeder Gelegenheit in Wort und Schrift kundgab, zeugt in gleichem Grade von seiner idealen Auffassung der Tonkunst und von seinem richtigen Verständnisse, wie von der Wandelbarkeit seines Empfindens und Denkens. Waren nicht die größten Meisterwerke Glucks auf Texte jener französischen Sprache geschrieben, der nach seiner berühmten Schrift jede Fähigkeit der Anregung zum Rhythmus fehlte? Mußte diese plötzliche Wendung nicht Wunder nehmen? Aber man hatte sich gewöhnt, die Absonderlichkeiten Rousseau's nach einem anderen als dem allgemeingeltenden Maßstabe zu beurtheilen; und obwohl die Franzosen nach ihrem Nationalcharakter freundlich gesellschaftliche Formen auch von ihren großen Geistern verlangen, und daher für des hypochondrischen Genfers Wesen keine Sympathie hegen konnten, so gaben sie ihm doch bei jeder Gelegenheit die Achtung für sein Genie zu erkennen. Aber seine Reizbarkeit, sein Mißtrauen, seinen unglückseligen Verfolgungswahn vermochte kein Beweis der Achtung, der Theilnahme zu mildern; im Gegentheil, der geringfügigste Anlaß steigerte diese selbstquälerischen Stimmungen. Man kann tiefes Mitleiden nicht versagen einem Manne, der von der Natur mit herrlichsten Gaben beschenkt worden, der als Schriftsteller die glänzendsten Erfolge zu verzeichnen, auch als Musiker so vieles Erfreuliche erfahren hatte, großen Ruf genoß, und im Hypo-

chondrischer Laune nur im Notencopiren wahre Befriedigung fand.

Manchem Leser dürften diese letzten Worte befremdlich erscheinen; wir behaupten aber: Wenn ein Mann wie Rousseau in sieben Jahren 11—12000 Seiten abschrieb, so muß er hierin eine Befriedigung gefunden, in diese Art der Beschäftigung mehr Eitelkeit gesetzt haben als in seinen Ruhm als Schriftsteller. Daß ehemalige Freunde wie Diderot und Grimm härter urtheilten, darf Niemanden Wunder nehmen. Denn auch die Besten unserer Zeit würden — und mit Recht — einen mit den höchsten Geistesgaben so reich Beschenkten hart tadeln, der, fähig, ja berufen, sich in ehrenhaftester Weise ein behagliches Dasein zu gestalten,*) das elendeste erwählt und zu gleicher Zeit an die Oeffentlichkeit appellirt, um für sich und seine Geliebte, Therese Levasseur, ein Asyl zu erbitten (Jansen citirt das S. 446). Hier mußte eine vollkommen krankhafte Ueberreizung des Nervensystems vorherrschen. Und es war eine größere Befreiung von geistigem als von körperlichem Leiden, die ihm der Tod in die Einsiedelei von Ermenonville am 2. Julius 1778 brachte.

32 Tage vorher, am 30. Mai, war Voltaire in Paris gestorben, „von Rosen erstickt," wie er nach jener „Apotheose"**) sagte, die ihm das Publikum am 30. März in der Akademie, auf den Straßen und zuletzt im Theater bereitete,

*) Man lese auf S. 442—44 der Biographie die Darlegung der Besuche, welche Rousseau empfing, man urtheile, ob er im Stande war, sich eine ganz unabhängige Stellung zu schaffen, in welcher er nicht mehr gezwungen war, von der löstigen Neugier begafft zu werden.

**) Das Wort ist in Dav. Strauß' „Voltaire" auf dies Ereigniß angewendet. Wir folgen überhaupt in den weiteren Darlegungen dieser Biographie, weil sie die loberfüllteste ist.

als seine Büste auf der Bühne unter brausenden Vivats gekrönt wurde. Und hier sind wir auf den Punkt gelangt, wo eine Vergleichung der beiden merkwürdigen Männer angezeigt erscheint.

Rousseau und Voltaire haben viele Thaten gethan, die vor dem Richterstuhle der abstracten Moral unbedingt verwerflich, als Charakterlosigkeit höherer Potenz zu verurtheilen sind. Nur war Rousseau's Charakterlosigkeit meistens*) die Folge eines überreizten Idealismus, eines ungeregelten Gefühles; und „Ein leicht beweglich Herz ist ein elend Gut auf dieser Erde“ hat schon der junge Goethe gesagt (Ode an Behrisch). Man kann mit vollem Recht behaupten, daß bei den meisten Charakterlosigkeiten Rousseau's seine Interessen gewiß nicht die Veranlassung waren; wenn er diese berücksichtigte, hätte er mit seinen Freunden, den Encyclopädisten, nicht so entschieden gebrochen und sie schmählich beleidigt, um in der aristokratischen Gesellschaft einen sehr zweifelhaften Ersatz zu suchen. Und er würde wenigstens seine Verbindungen mit dieser anders benutzt haben. Seine Haltung und seine Verkehrtheiten erscheinen ganz erklärlich, sobald seine Gemüthsrichtung und die Zeit, in der er lebte, richtig ins Auge gefaßt werden. Jene Periode war die der Aufklärung, des Strebens nach Herrschaft des Geistes über die Vorurtheile, von denen manche im Gemüthe wurzelten. Rousseau wollte in solcher Zeit der Mann der reinen Empfindungen, des Gemüthes sein, und so zu sagen aus diesem heraus die Welt umgestalten. Kein Wunder, daß er in Frankreich so oft anstieß, Andere oder sich selbst verletzte, und daß er zuletzt in Deutschland, wo damals die „Schöne

*) Nicht immer — das Verhalten gegen seine Kinder erscheint uns durchaus verwerflich, trotz der platonischen Erklärung Jansens, die auf das 18. Jahrhundert nicht paßt.

Seelen"-Theorie im Schwange war, mehr Bewunderer fand, als im eigenen Lande.*) Bei Voltaire dagegen läßt sich nachweisen, daß die meisten seiner Charakterlosigkeiten aus Habsucht oder Neid entstanden sind; und wenn er sich einmal durch verletzte Eitelkeit, also durch ein Motiv, bei dem wenigstens eine gewisse sittliche Unterlage vermuthet werden kann, zu einer unbesonnenen That hinreißen ließ, so verstand er dabei immer, für seine Interessen eine kleine Hinterthür zu finden. Es wäre jedoch ebenso ungerecht, Voltaire als einen schlechten Menschen hinzustellen, wie es falsch wäre, Rousseau als einen unbedingt guten zu preisen. Es soll hier nur festgestellt werden daß nicht die unmoralischen Thaten Rousseau's ihm so viel Feindschaft zugetragen haben, sondern die Schwächen, die Widersprüche, zu denen er sich manchmal durch Wandlung seiner moralischen Ueberzeugungen hinreißen ließ. Voltaire kam es gar nicht darauf an, eine von ihm verfaßte anonyme Schrift, die Anstoß erregte, sofort öffentlich mit allen möglichen Betheuerungen zu verleugnen, während er zu gleicher Zeit im Geheimen für deren stärkste Verbreitung sorgte und vielleicht eine neue, noch ärgere entwarf. Rousseau hat einige Male öffentlich seine früheren Ueberzeugungen widerrufen, aber niemals seine Meinung, geschweige denn seine Verfasserschaft versteckt. Und wenn ihn der gerechte Vorwurf trifft, daß er aus

*) Doch darf nicht vergessen werden, daß auch die edelsten deutschen Männer zu den größten Bewunderern Rousseau's gehörten. Höchst interessant war es uns, ein Urtheil Goethes über den Botaniker Rousseau zu lesen, zu einer Zeit geschrieben, da er alles Empfindsame schon lange abgestreift hatte (1824): „Wer wollte nicht dem im höchsten Sinne verehrten Rousseau auf seinen einsamen Wanderungen folgen, wo er mit dem Menschengeschlechte verfeindet, seine Aufmerksamkeit der Pflanzen- und Blumenwelt zuwendet, und in echter geradsinniger Geisteskraft sich mit den stillreizenden Naturkindern vertraut macht u. s. w." (Bildung und Umbildung organischer Naturen.)

seinen geistigen Arbeiten nicht jenen Vortheil zog, den jeder Künstler schon um der Selbstbefriedigung willen anstreben soll; daß er aus Bizarrerie den Notencopisten abgab, um seine Existenz zu fristen, und sich tief erniedrigte; so kann man dagegen von Voltaire sagen, daß er kein Mittel zum Gelderwerbe verabsäumte, und sich immer als ein sehr, als ein fast zu gewandter Geschäftsmann bewährte. Daß er aber seinen Reichthum später benutzte, um einen kleinen, armen elenden Weiler, Ferney, zu einem behaglichen Wohnorte für zahlreiche arbeitsame Familien umzugestalten; daß er mit dem ganzen Ansehen seines Namens, mit der ganzen Macht seiner Feder gegen die an den Familien Calas, Sirven und de la Barre verübten Grausamkeiten siegreich auftrat: das sichert ihm dankbare Unsterblichkeit; diese Thaten geben auch einen Beweis wie ein Mann von scharfem Geiste und wenigem Gemüthe dennoch der Menschheit bessere Dienste zu leisten vermag, als der idealistische reine Gemüthsmensch; jener sucht mit kluger Berechnung erst den richtigen Weg, dann aber schreitet er mit festem Schritte mutig auf sein Ziel los; dieser folgt dem Drange des Herzens, stürzt in das Dickicht und muß verzweifelnd, von Dornen und Nesseln verwundet, umkehren ohne ein Ziel gefunden zu haben. Er hat Anrecht auf unsere Bewunderung, auf unser tiefstes Mitgefühl, Jenem aber müssen wir Dank und Lob zollen, wenn wir ihm auch wenig Sympathie widmen.

Voltaire war bei all' seinen Perfidien immer liebenswürdig und beliebt, Rousseau war oft griesgrämig und unfreundlich, selbst wo er Treue und Verläßlichkeit bewies. Der Spötter Voltaire errichtete eine Kirche mit der übermütigen Aufschrift „Deo erexit Voltaire". (Ueber den „reinen Religionseifer" lese man Strauß' Buch S. 282—83.) Er machte sich den Spaß, in seiner Kirche als Prediger aufzutreten; er schlug der Geistlichkeit überall ein Schnippchen, aber im Ganzen stand er

auf leidlich gutem Fuße mit ihr. Und hätte er nicht die letzte Öhlung abgewiesen, „um nicht wie ein Wagenrad geschmiert in die andre Welt zu kommen," so wurde ihm vielleicht von irgend einem Würdenträger der Kirche eine schöne Leichenrede gehalten. Des wahrhaft frommen Rousseau bestes Werk wurde von Henkershand verbrannt, er selbst fand Jahre lang kaum ein Asyl vor den Verfolgungen der frommen Leute in Genf und Bern.

1794, sechzehn Jahre nach seinem Tode, ward Rousseau vom Convente gefeiert, gepriesen, nicht blos als der Verkünder der Gleichheit unter den Menschen, als der Verfasser des „Contrat social", sondern auch als der Vertreter der edlen sittlichen Richtung in der Musik. Seine Gebeine wurden in Ermenonville ausgegraben, und unter großen Feierlichkeiten im Pariser Pantheon beigesetzt. Aber es ging ihm nach dem Tode wie im Leben, dem Glanze folgte die Schmach. Unter der Restauration brachen Fanatiker den Sarg auf, und vernichteten seine sterblichen Ueberreste — auch die Voltaire's. 1821 wurde selbst der Sarg aus dem Pantheon entfernt. Die Nachwelt wird ihm ein von Parteileidenschaft geläutertes Urtheil gönnen. Er war ein Mensch von herrlicher Begabung, erfüllt von edlen Irrthümern; in sittenloser Zeit lebend, unfähig seine Leidenschaften zu beherrschen, aber immer für das Edle begeistert, von Eitelkeit bethört, aber in seinen Thorheiten niemals von niederen Interessen bestimmt.

Lorenzo da Ponte.

Nicht vielen Memoirenschreibern ist es gegeben, durch Das was sie von sich erzählen, durch ihren Lebensinhalt, oder durch die Art, wie sie es erzählen, also vermittelst der Form ihres Buches, dem ernsten Leser einen besonderen Antheil abzugewinnen. Nichtsdestoweniger giebt es auch unter den oberflächlichen Autoren dieser Gattung Manche, deren Aufzeichnungen durchaus nicht werthlos sind, ja sogar einen bemerkenswerthen Beitrag zur Culturgeschichte ihrer Zeit liefern. Sie haben in vielfachen und wechselvollen Beziehungen zu bedeutendsten und interessantesten Persönlichkeiten gestanden, und aus manchen ihrer Schilderungen sind politische oder künstlerische und gesellschaftliche Verhältnisse ihrer Zeit besser zu erkennen, als aus Geschichtsbüchern. Allerdings muß man mit Vorsicht zu lesen und das Sichten verstehen; aber Solches ist ja auch bei manchen bedeutenden Werken vonnöthen; wenn man die Darstellung ein und derselben Zeitperiode von zwei verschiedenartigen berühmten Geschichtsschreibern liest, so findet man nicht selten, daß auch sehr ernste Männer die Thatsachen in der Beleuchtung ihrer persönlichen Meinung erscheinen lassen.

Zu den Memoirenschreibern, die viel weniger durch ihre Persönlichkeit interessiren, als durch die Beschreibungen der be-

deutenden Männer und der Verhältnisse die sie kennen lernten, gehört auch Lorenzo da Ponte.

Manchen Lesern dürfte sein Name ganz unbekannt sein, andere werden wissen, daß er den Text zu Mozarts „Don Giovanni“ und „le nozze di Figaro“ geschrieben hat; die wenigsten aber mögen ahnen, daß dieser Mann, 1749 geboren, erst 1838 gestorben ist, sieben und vierzig Jahre nach Mozart, neun Jahre nach Beethoven, in Newyork, wohin er lange, lange bevor der eigentliche Strom der Auswanderung begann, übergesiedelt war, wo er eine Zeit lang als — Gewürzkrämer gelebt hatte, wo er, während in allen Städten Europa's und aus aller Sänger Munde die himmlischen Melodieen zu seinen Worten erklangen, „dem ersten besten Matrosen und Karrenführer ein Gläschen Gin für drei Pfennige“*) einschenkte, oder „eine Unze Thee oder Toback abwog.“

Kurz vor seinem Tode hat er seine Lebensgeschichte veröffentlicht. Sie ist, wie ich schon angedeutet habe, wenig interessant als Selbstbiographie, aber lehrreich durch ihre Sittenschilderungen. Manches Ereigniß, welches da Ponte in der ihm eigenthümlichen, oberflächlichen Manier gleichsam als Anecdote erzählt, wirft ein bedeutsames Licht auf damalige Zustände, und manche Begebenheit der neuesten Geschichte, manche Entwicklungsphase, die wir den Ideen unserer Tage zuzuschreiben geneigt wären, erscheint als im untrennbaren Zusammenhange mit einer Zeitperiode stehend, die wir längst vergessen haben.

Da Ponte's Vater war ein wenig vermöglicher Lederhändler in Ceneda**), der für seinen Sohn um so weniger thun konnte, als er eine zweite Ehe mit einem ganz jungen Mädchen

*) Wir führen die eigenen Worte da Ponte's an.

**) Ein kleines, der ehemaligen venetianischen Republik gehörendes Städtchen.

eingegangn war, die sich dem Stiefsohne nicht sehr freundlich gesinnt zeigte. Dieser fand nichts destoweniger Gelegenheit, seinen feurigen Geist auszubilden; mit Hülfe einiger gütiger Beschützer gelang es ihm, schon im zwei und zwanzigsten Jahre als Professor der schönen Wissenschaften an dem Seminar von Portogruaro angestellt zu werden. Dort fand er aber so viele Feinde und Neider, daß er nach zweijährigen Kämpfen seine Stelle aufgab und nach Venedig ging.

In jener Stadt beschäftigte sich unser Held, seinem eigenen Geständnisse zufolge, drei Jahre lang sehr wenig mit den Wissenschaften, aber desto mehr mit Liebesabenteuern. Diese spielen überhaupt in seinem Leben eine sehr große Rolle; selbst seine Verheirathung war mehr ein letztes Abenteuer, als ein wirklich ernster Schritt auf der Bahn geregelten Lebens. Gleich nach seiner Ankunft in Venedig faßte da Ponte, „eine heftige Leidenschaft für eine der schönsten aber auch launenhaftesten Sirenen," die ihn ganz und gar unterjochte. Zweimal bot sich ihm Gelegenheit dar die Fesseln zu sprengen, beidemale in seltsamster, fast unglaublich romanhafter Gestalt. Zuerst lernte er die Tochter eines neapolitanischen Herzogs kennen, die sich vor den Verfolgungen einer niedrig gebornen herrschsüchtigen Stiefmutter, und vor der Ehe mit einem ganz alten Manne nach Venedig geflüchtet hatte, über ein ziemlich bedeutendes Vermögen verfügen konnte, und bereit war des jungen verführerischen und geistreichen Gelehrten Gemahlin zu werden; sie war schön und liebenswürdig, viel schöner und liebenswürdiger als die „Sirene," und doch konnte er sich nicht von dieser losreißen: er zauderte; als er sich endlich nach einer Scene mit der Letztgenannten, die ihn durch die schrecklichste Eifersucht plagte, entschloß, den ihm dargebotenen Bund einzugehen, war es zu spät; die rachsüchtige Stiefmutter hatte den Aufenthalt der schönen flüchtigen entdeckt, und auf ihr Anstiften wurde diese von der

Inquisition aufgehoben, und in ein Kloster „der Bekehrten" gesperrt, aus dem sie erst nach zwölf Jahren, nach dem Tode jener grausamen Frau, zu ihrem Vater zurückkehren konnte.

Ein anderes Mal bot ihm ein alter Bettler, der ihn liebgewonnen hatte, seine wunderschöne und wohlerzogene Tochter nebst baaren fünfzigtausend Zechinen an, die er in seiner sieben und vierzigjährigen Bettlerpraxis theilweise zusammengespart, theilweise durch kleine Spekulationen erworben hatte; und wieder fühlte sich da Ponte nicht fähig, seine Fesseln zu brechen. Endlich brachte ihn ein an sich geringfügiger Zwischenfall zu dem Entschlusse, den er früher, als derselbe ihm die günstigsten Aussichten verwirklichen konnte, zu fassen nicht die Kraft besaß. Er ging nach Treviso, wo er und sein Bruder an dem Seminar als Lehrer der schönen Wissenschaften angestellt wurden.

Es war jedoch das Schicksal unseres Helden, nie lange an einem Orte verweilen zu dürfen. Kaum war er zwei Jahre in seiner neuen Stellung, als er seinen Schülern das Thema für einen schriftlichen Aufsatz gab: „zu untersuchen, ob der Mensch im Naturzustande nicht glücklicher sein würde, als in den sozialen Institutionen." Ein solches Rousseau-Thema war wohl geeignet, die Aufmerksamkeit und das Bedenken des Ordens der Reformisten von Padua, denen das Seminar von Treviso unterstand, in hohem Grade zu erregen; sie appellirten an den hohen Senat von Venedig, und diese erlauchte Versammlung ließ da Ponte die Weisung zukommen, in keinem öffentlichen Institute der Republik mehr als Lehrer zu fungiren. Da Ponte, der Freundschaft und Protection der gelehrtesten Männer Venedigs versichert, nahm den hohen Senats-Beschluß auf die leichte Achsel, und ging von Treviso nach — Venedig selbst, wo er sich mit seinem Bruder als Improvisator niederließ, und von der besten Gesellschaft aufgenommen ward. Zu seinen besten Freunden gehörte der be-

rühmte Gelehrte Memmo; dieser schmachtete in gleichen Fesseln wie da Ponte einige Jahre früher; unseren Helden wandelte die Lust an, dem Freunde gegenüber die Moral geltend zu machen, die er an sich selbst so schlecht erprobt hatte, es kam zu einem Bruche, und der Improvisator improvisirte nun eine Fahrt nach Padua, in welcher Stadt er zwei und vierzig Tage von Brod und schwarzen Oliven lebte, bis er sich durch Geschicklichkeit im Brettspiele einen kleinen Gewinn und eine bessere Kost erringen konnte. Zuletzt versöhnte er sich mit Memmo, kehrte nach Venedig zurück, verließ es aber bald wieder, da ihn ein satirisches Sonett in Unannehmlichkeiten mit den Behörden verwickelte, und ging nach Oesterreich.

Er kam nach Görz mit einigen Gulden in der Tasche. Anstatt an Erwerb zu denken, verliebte er sich in seine Wirthin, die aller Beschreibung nach nicht blos wunderschön, sondern auch herzensgut war; leider verlor er die Freundin bald, sie starb, und er war nun angewiesen, seine poetische Phantasie von den Liebesgedichten ab- und praktischen Dingen zuzuwenden. Er besang den eben zwischen Maria Theresia und Friedrich dem Großen geschlossenen Teschner Frieden, widmete die Ode dem Grafen von Cobenzl, dem Vater des Staatsmannes, dessen Geschicklichkeit jenen Frieden zu Stande gebracht hatte, und ward nun von den aristokratischen Kreisen von Görz, wo damals viele altadelige und reiche Familien lebten, mit großer Auszeichnung behandelt, mit Empfehlungen und Reisegeld nach Wien versehen. Dort fand er alle Welt in Trauer — die Kaiserin war eben gestorben — und begab sich nach Dresden, wo ihm bei einem ehemaligen Bekannten und bei dem einflußreichen Pater Huber die beste Aufnahme zu Theil ward. Er dichtete Psalmen, Oden u. s. w., fand Absatz und Gönner. Apollo war ihm günstig, nur Gott Amor war sein Freund nicht und spielte ihm bald wieder einen losen Streich. Er wurde in das Haus eines Malers eingeführt, und verliebte sich

ganz ernsthaft in die — beiden Töchter desselben, und diese — verliebten sich in ihn. Zu ehrenhaft um seine Gefühle mit einem Worte kund zu geben, oder gar das Vertrauen einer braven Familie zu mißbrauchen, litt er schweigend und hätte Unglück über sich und das Haus seines Gastfreundes gebracht, wäre dieser nicht vernünftig genug gewesen, dem Romane ein Ende zu machen, indem er mit seiner Familie eine Reise unternahm. Da Ponte erkannte auch, daß der Parnaß und Dresden, die neun Musen und zwei liebenswürdige und brave Malerstöchter verschiedenartige Objecte seien, packte sein Ränzchen und reiste nach Wien.

An Salieri von Dresden aus warm empfohlen, ward er von diesem sehr gut aufgenommen, in jeder Weise begünstigt und dem Kaiser Josef II. vorgestellt. Der edle Monarch fand Gefallen an dem jungen Dichter, und ließ oft sein Machtwort gegen die Kabalen ergehen, die von einer zahlreichen und im Theater mächtigen Partei angestiftet wurde, um Da Ponte zu verdrängen, und Casti zu erheben. Dieser, dessen Name noch heute in der italienischen Litteraturgeschichte genannt wird, um seiner geistreichen Satire „gli animali parlanti" willen, besaß entschieden mehr Talent als Da Ponte, aber auch unersättlichen Ehrgeiz und Ränkesinn, und ward von dem General-Intendanten Grafen Rosenberg, der ihm durchaus die Stelle eines Hofpoeten verschaffen wollte, sehr begünstigt. Da Ponte schrieb eine Oper für Salieri „der Reiche eines Tages" die entschieden mißfiel, wogegen Paesiellos „König Theodor" mit Text von Casti in den Himmel hinein gepriesen ward. Wer kennt heute diese beiden Opern, die mißlungene und die viel gepriesene? Nicht einmal im Opernlexicon fand ich deren Titel! Nachdem Da Ponte einen Operntext für Martini geschrieben hatte, dessen Erfolg ihn wieder in die Gunst des Publikums brachte, trat er mit Mozart in Verbindung, der nach seiner Darstellung in Folge der Kabalen

aller Art noch keine Gelegenheit gehabt hatte, sein göttliches Genie in Wien kundzugeben; er rühmt sich, daß seine „Beharrlichkeit und Energie zum großen Theile die Ursache waren, welcher Europa und alle Welt die vollständige Entdeckung dieses wundervollen, unsterblichen, dieses unvergleichlichen Genies verdankt.“ Er beruft sich auf den Baron von Wetzlar, den Freund Mozarts, der die Wahrheit dieser großsprecherischen Behauptung bezeugen könnte. Mozart hatte — so erzählt er — ihn aufgefordert einen Operntext nach Beaumarchais „Figaros Hochzeit“ zu schreiben. Nun war dem Stücke selbst vom Kaiser die Aufführung auf dem deutschen Schauspieltheater untersagt worden; da Ponte unternahm es, die Erlaubniß für die Oper vom Monarchen zu erwirken. Sie war in sechs Wochen componirt, wenn man da Ponte glauben darf; aber dieses herrliche unvergleichliche Werk des göttlichen Wolfgang konnte bei seiner ersten Aufführung keinen entschiedenen Erfolg gewinnen!

Nachdem da Ponte noch für Martini die „cosa rara“ geschrieben hatte, die ungemein gefiel *), unternahm er das Wagstück zu gleicher Zeit drei Operngedichte zu verfassen, „Don Juan“ für Mozart, den „Baum der Diana“ für Martini und die italienische Uebertragung des „Tarare“ für Salieri. Die Art und Weise wie er, nach seiner Erzählung, am Don Juan arbeitete, war originell genug. Er las einige Seiten in Dante's Inferno „um in die rechte Stimmung zu kommen“; dann setzte er sich gegen Mitternacht an den Schreibtisch, zu seiner rechten eine Flasche vortrefflichen Tokaiers, links das Schreibzeug, vor ihm eine Dose mit Tabak aus Sevilla, ihm gegenüber oder im Nebenzimmer weilend, ein junges schönes Mädchen von sechzehn Jahren, die er wie ein Vater liebte, und deren heiteres,

*) Auch Mozart hatte solch Gefallen an dieser Oper, daß er aus ihr in der letzten Szene des Don Juan ein Stück von der Tafelmusik ausführen läßt.

stets lächelndes Antlitz eigens geschaffen war, „den ermüdeten Geist zu erheitern und die poetische Begeisterung neu zu erwecken“. In zwei Monaten waren „Don Juan“ und der „Baum der Diana“ fertig. Dann schrieb er noch „Axur“ für Salieri, der in Wien mit großem Erfolge aufgeführt wurde.

Don Juan kam bekanntlich zuerst in Prag auf die Bühne, und entzückte die Hörer. Der Kaiser, der da Ponte sehr protegirte und bei jeder Gelegenheit reich beschenkte, brannte vor Verlangen, die Oper in Wien zu hören. Mozart eilte von Prag herbei, studirte das Werk mit den Sängern, und — — — „Don Juan gefiel nicht“! Da Ponte und Mozart machten Zusätze, änderten mehrere Stücke, und „zum zweiten Male: Don Juan gefiel nicht.“ Joseph II. sagte: „dieses Werk ist himmlisch, es ist noch schöner als Figaros Hochzeit, aber es ist kein Bissen für meine Wiener.“ Mozart, dem da Ponte dessen Aeußerung mittheilte, meinte: „Laßt ihnen nur Zeit ihn zu kosten!“ Der göttliche Wolfgang dachte freilich nicht, daß der Hof-Intendant und die Sekretäre und ein großer Theil der Hofgesellschaft gegen jede Oper die nicht von Casti und Salieri stammte, Ränke spannen. Das reine Gemüth des himmlischen Künstlers war nicht im Stande solche noble Gemeinheiten zu fassen.

1790 starb Joseph II. Sofort nach dem Tode dieses edlen Monarchen begannen die feindlichsten Kabalen gegen Da Ponte sich mächtiger als je zu entfalten, und brachten es so weit, daß er von Wien ausgewiesen wurde. Er ging nach Triest und verlebte dort traurige Tage. Es gelang ihm zwar von Kaiser Leopold II., als derselbe nach Triest kam, eine Audienz und das Versprechen einer gerechten Ehrenrettung zu erlangen (das ausführlich beschriebene Gespräch zwischen dem Monarchen und ihm gehört zu den interessantesten Episoden des Buches); doch sein Stern war erloschen. Nach dem Tode Leopold's verließ er Oesterreich und ging nach Paris in Gesellschaft — seiner

Frau. Die Geschichte seiner Verheirathung ist zu merkwürdig, um nicht wenigstens in Kürze hier erzählt zu werden.

Da Ponte war in Triest in dem Hause eines Engländers, der zwei reizende, liebenswürdige und wohlerzogene Töchter besaß, eingeführt worden, und stand auf gutem Fuße mit der Familie. Ein Wiener Freund schrieb ihm: ob er wohl eine Frau für ihn wüßte? er möchte sich am liebsten mit einer Engländerin von guter Erziehung vermählen.

Da Ponte dachte gleich an die älteste der beiden erwähnten jungen Damen, frug beim Vater an, und wirkte als Vermittler; in vierzehn Tagen waren die Angelegenheiten ziemlich geordnet, man erwartete den Bräutigam, der sein Porträt vorausgesandt hatte. Während der vierzehn Tage war der Vermittler ein Verliebter geworden, und das Mädchen schien dem Gegenwärtigen auch geneigter als Jenem, den sie nur im Bilde kannte. Da Ponte war übrigens weit entfernt, an einen Mißbrauch des Vertrauens zu denken; aber ein Brief des Freundes, worin dieser, bevor er sich zur entscheidenden Werbung entschließen wollte, die genaue Angabe der Mitgift verlangte, gab der Angelegenheit eine eigenthümliche Wendung; der Vater, der die Gefühle seiner Tochter ahnen mochte, wollte von dem Wiener nichts mehr hören, und bot da Ponte die Hand an, um welche dieser für einen anderen geworben hatte — und da Ponte heirathete das Mädchen. Er war zwanzig Jahre älter als sie, und besaß ein Vermögen von — fünf Piastern; doch war seine Ehe eine glückliche, seine Frau hat sich immer als brave und liebevolle Lebensgefährtin erwiesen.

Von dem Zeitpunkte dieser Vermählung bildet das Leben da Ponte's mit den seltensten Ausnahmen eine Reihe von Widerwärtigkeiten und Unglücksfällen, wie sie sich bei einem Manne von so leicht beweglichem Gemüthe nicht gut anders denken lassen. In England und Holland, wo er sich eine feste Existenz

zu gründen trachtete, ging es ihm schlecht. In London war er eine Zeit lang das Factotum des Theaterdirektors und Parlamentsmitgliedes Taylor, dessen unsinnige Wirthschaft auch den Geschäftsvermittler zu Grunde richtete; da Ponte mußte nach Amerika flüchten.

Hier war das Leben unseres Helden ein ebenso buntbewegtes, als es in Europa gewesen. Er war oft in besseren Verhältnissen, doch seine Gutmüthigkeit und Leichtgläubigkeit sowie Unkenntniß des Landes und der Gesetze brachten ihn immer wieder in die unangenehmste Lage; daß er einmal Gewürzkrämer gewesen war, haben wir bereits erzählt. Erst gegen Ende seines Lebens, als er seine Memoiren zu schreiben begann, genoß er einige Ruhe, und hatte als Lehrer der italienischen Literatur eine geachtete und einträgliche Stellung errungen. Vor seinem Tode ward ihm noch die Freude, die berühmte Malibran, die nach Newyork gekommen war, als Zerline im Don Juan zu hören. Mit der Beschreibung der herrlichen Eindrücke, die er an jenem Abende empfing, schließt seine eigentliche Lebensgeschichte, und er läßt nur noch ein Capitel von Betrachtungen und Maximen folgen, die in keinem logischen Zusammenhange mit dem Buche selbst stehen. Es ist ein flüchtig geschriebenes, in seinen Beschreibungen oft recht oberflächliches; dennoch kann man aus ihm die Kenntniß mancher künstlerischen Verhältnisse jener Zeit schöpfen, und insofern ist es ein sehr interessantes.

Humoristica.

Beethoven-Spieler.

Unter hundert Pianisten-Konzerten giebt es jetzt wohl keines mehr, auf dessen Programm nicht eine Beethoven-Sonate stände. Wer wollte auch dem Vorwurfe begegnen, daß er Beethoven nicht spielen könnte? Besonders unsere Pianistinnen, und vorzugsweise die jüngeren, die Laufbahn beginnenden, glauben ihr Genie nur im Beethoven zur vollglänzenden Entfaltung zu bringen; und zwar nicht etwa in einer der bekannten, öfters vorgetragenen, wenn auch noch so schönen Sonaten, sondern nur in einer der „letzten Fünf", jener Offenbarungen, an welche ehedem nur die bedeutendsten Künstler nach voll erlangter Reife und Weihe getreten sind; und nur noch diese großen Künstler finden es nicht unter ihrer Würde, auch an einer der „leichteren" Sonaten Beethovens ihre Meisterschaft zu bewähren. Wahrhaftig es ist als Glück zu preisen, daß zu einem Quartett vier auf gleicher Stufe stehende Spieler gehören, und daß eine verfe'lte Geigenleistung noch unangenehmer wirkt, als ein mißlungener Pianistin-Vortrag; sonst würde den letzten sechs Quartetten Beethovens schon lange dasselbe schlimme Loos beschieden sein, wie den letzten fünf Sonaten, und wir müßten zur Strafe für die Sünde, daß uns irgend eine junge Pianistin mit ihrem Vortrage von op. 109 oder 110 nicht gefiel, von irgend einer jungen Geigerin das Quartett op. 132 oder 133

hören, womöglich mit drei weiblichen Genossen — ein Damen-Geigenquartett!

Zum Glücke für die Kunst und für die Hörer bleiben die Quartettspieler, die nicht in vorderster Reihe stehen, von jenen steilen Beethoven-Höhen fern, und denken nicht daran, sich neben Joachim und Genossen zu stellen.

Je länger und aufmerksamer man das Konzertleben betrachtet, um desto stärker befestigt sich die Erfahrung, daß in den allermeisten Pianisten beiderlei Geschlechts die Ueberzeugung wurzelt: Es bedürfe zur Wiedergabe Beethoven'scher Werke vor Allem der höheren „poetischen" Auffassung; mit der einigermaßen für das Nothwendigste ausgebildeten Technik*) müsse Gefühl und Leidenschaft verbunden sein — dann ist der richtige Beethovenspieler fertig; ob er nun diese oder jene Stelle in einer Beethoven'schen Komposition ganz unrein oder willkürlich, den Vorschriften des Komponisten ganz widersprechend vorträgt das ist unwichtig; nur ein Pedant oder Einer, der durchaus, tadeln will, kann sich darüber aufhalten; der Geist steht über dem Buchstaben (d. h. über der Note), das subjektive Gefühl

*) Wie so manche musikalische Kunstausdrücke im Sprachgebrauche unrichtig angewendet werden, so auch das Wort „Technik" anstatt „Mechanik". Wenn ein Virtuose alle Schwierigkeiten mit kühner Leichtigkeit überwindet, aber in Rhytmus und musikalischer Satzbildung (Phrasirung) die ärgsten Fehler begeht, dann schreiben manche Berichter: „er ist ein brillanter Techniker, aber ohne geistige Auffassung," anstatt richtiger zu sagen: „Er besitzt Alles, was mechanisches Üben erwerben kann, hat aber keine richtigen Studien gemacht, die zur Rhythmik und Phrasirung (τεχνη) führen;" denn erst nach diesen beginnt die „Auf-" und Zusammenfassung, das freie Walten der Phantasie und Empfindung. Sonderbar! die Franzosen denken weniger musikalisch tief als wir, drücken sich aber bestimmter aus. Von einem Virtuosen wie der oben bezeichneten sagen sie: „Il a énormément des doigts, beaucoup de prestesse, du poignet, mais il manque d'expression, d'instruction musicale, de rhythme" u. s. w.

erhebt sich im Momente des Aufschwunges über die Vorzeichnung Beethoven's. Diese Anschauungsweise ist leider in den letzten Jahren durch die Beethoven-Vorträge von A. Rubinstein bestärkt worden. Der hochgeniale Künstler hat in diesen Vorträgen den höchsten Kunstgeboten die Rücksichtslosigkeit seiner momentanen Regungen entgegengestellt. Und es ward neuerdings die alte Erfahrung bestätigt, daß die übergroße Mehrzahl des Publikums von denen, die es zu beherrschen verstehen, alle Extravaganzen bewundernd verträgt, daß der Allbeliebte und Gefeierte auch für seine Fehler Preiser und Preiserinnen findet. Die Anderen müssen sich's gefallen lassen, daß auch das Lob ihrer besten Leistungen mit einem „Aber"-Anhängsel vermischt wird.

Da alle Kunstleistungen in steter Wechselwirkung mit den gleichzeitigen Ideen und geistigen Bedürfnissen — nach deren verschiedenen Abstufungen in höheren oder niederen geistigen Wohnsitzen — sich bewegen, so ist gleich hier festzustellen, daß die so zahlreichen Vorführungen Beethoven'scher Werke von Seiten der Pianisten beiderlei Geschlechts nicht etwa nur aus einem zwingenden künstlerischen Drange der Konzertgeber, sondern auch aus einem Verlangen des Publikums herzuleiten sind, aus einer vorherrschenden Stimmung erklärt werden müssen. Beethoven ist der „populärste" Tondichter Deutschlands, und seine schwersten, tiefsinnigsten Schöpfungen üben die größte Anziehungskraft, und nicht etwa nur auf den Theil des eleganten Publikums, der sich als der musikalisch tief gebildete zeigen und gesehen werden will, sondern auch auf jene verborgenen Bescheidenen, nicht genug Hochzuachtenden, die im Schweiße ihres Angesichts den kleinen Betrag erwerben müssen für die rückwärtigen Räume des Konzertsaals, in welchem die „Neunte" aufgeführt wird. Ein glücklich zu nennender Zufall gab mir Gelegenheit, einen kleinen Theil dieser Hörer zu beobachten. Im Winter 1886/87 ward die „Neunte" in der Philharmonie unter Mannstädt's Leitung mit dem Stern-

schen Vereine aufgeführt. An der Schranke, welche die Logen und das Parquet von den Stehplätzen trennt, erblickte ich eine Gruppe: eine junge Dame, mit nicht schönen, aber ausdrucksvollen Gesichtszügen, einen Mann mit ernstem fast finsteren Antlitz und struppigem Barte, hinter ihnen ein hochaufgeschossener blasser Mann und eine nicht mehr junge aber noch interessant zu nennende Dame, die ihn öfters zärtlich anblickte. Die Vier waren sehr einfach gekleidet, befanden sich bei der Hitze und dem Gedränge in denkbar unbequemster eingepferchtester Stellung. Um mich herum saßen Enthusiasten beiderlei Geschlechtes, von denen ganz bestimmt neun Zehntheile auf die Symphonie Verzicht geleistet hätten, wenn sie hinter den Schranken stehen mußten. Aber jene Viere hatte ein Gott vor den Bedürfnissen bequemen Lebens geschützt. Wohl sah ich, wie sie in der Pause vor dem Beginn der Symphonie den Schweiß vom Antlitze trockneten und sich Luft zufächelten. Aber von dem Momente, als die ersten Töne des unbeschreiblichen Werkes erklangen, da zeugten ihre still verzückten Mienen von jenem Versinken, von dem Vergessen des Aeußerlichen, von jener Weihe, die nur die wahre reine Liebe zur Kunst verleiht; diese Weihe aber überkommt solche Gemüter in ihrer höchsten Reine bei den Beethovenschen Adagios, bei Mozarts himmlischen Sarastro-Gesängen, bei manchen Motetten und Chören (Pfingst-Cantate) des unergründlichen, unerschöpflichen Johann Sebastian!

Nun aber — und hier gelangen wir an den Wendepunkt unserer Betrachtungen — ist die Weihe des Genießenden tausend Meilen weit entfernt von der des Ausführenden! Im Ursprunge ist die eine der anderen vollkommen gleich, sie muß aus dem Gefühlsleben hervorgehen; aber die Wege der äußerlichen Kundgebung sind ganz verschiedene. Der Genießende kann des tieferen Verständnisses der Komposition, die er hört, bis zu einem gewissen Grade entbehren. Daß er den Bau einer Sonate, eines

Quartett- oder Symphoniesatzes, die einzelnen thematischen Durchführungen, die Gestaltung des musikalischen Gedankens genau und überall erkenne, ist für seine Gefühlsrichtung durchaus nicht unentbehrlich. Was ihm an solcher Erkenntniß abgeht, das ersetzt ihm beim Genusse ein feineres Gefühl, Fähigkeit des schnellen Erfassens, also die Empfänglichkeit für Eindrücke („Impressibilität"). Und nicht blos beim passiv Genießenden, selbst beim aktiv Beurtheilenden können diese Eigenschaften mit Erfolg an die Stelle der genauen Kenntniß treten. Es giebt angesehene und mit Recht geachtete Kritiker, denen die Kompositionsgesetze wenig bekannt sind, die nicht gelernt haben, Partituren zu lesen die einzelne Instrumente im Orchester schwer zu unterscheiden vermögen, und die nichtsdestoweniger einflußreiche und meistentheils richtige Urteile über neue Kompositionen von größtem Umfange fällen. Mir persönlich ist diese Erscheinung fast räthselhaft, aber die Thatsache steht fest; ja man muß eingestehen, daß unter diesen Kritikern vorurtheilsfreiere, wohlwollendere und klarer darlegende, daher bessere Vermittler zwischen Künstler und Publikum zu finden sind, als unter den musikwissenschaftlich gründlich Gebildeten, unter den Gelehrten, bei deren Urtheil nicht selten einseitige Anschauungen, vorgefaßte Meinungen, persönliche Ab- und Zuneigungen, Koteriegeist und Unduldsamkeit mitwirken.

Man kann also hinsichtlich der gründlichen theoretischen Kenntniß und des Studiums klassischer Tonwerke dem rein Genießenden ein ziemlich weit gehendes, dem Beurtheiler ein enger gehaltenes Zugeständniß gewähren — aber nicht das geringste dem Ausführenden größerer Werke; und den Beethoven-Spielern, ganz besonders Denen gegenüber, welche die letzten Sonaten öffentlich vortragen, sind die strengsten Anforderungen nicht blos berechtigt, sondern unbedingt nothwendig, ja geboten, damit Schöpfungen, welche den höchsten Ernst und volle Reife

des Wiedergebenden verlangen, nicht als Konzert-Aufputz entweiht werden. Um auf der obersten Höhe der Kunst fest zu stehen, muß man kräftig, lange und andauernd steigen; im Luftballon der momentanen Begeisterung, der „genialen“ ungleichartigen Auffassung schießt man für eine kurze Weile empor, von der gaffenden Menge angestaunt, findet aber keinen Halt und muß gar oft wieder zur Erde hinab, bevor der höchste Punkt erreicht ward. Wer nun kräftig emporsteigt, um eine Höhe zu erreichen, der wandert zuerst über mancherlei Berge, bevor er zur angestrebten Spitze gelangt; und wer Beethoven-Sonaten richtig vortragen will, der muß vordem durch das gründliche Studium vieler anderer Komponisten die Kenntniß der musikalischen Formen und die Herrschaft über die verschiedenartigen Ausdrucksmittel erlangt haben. Ja er muß, um ein größeres Werk Beethovens gut vorzutragen, alle anderen Werke des hohen Meisters kennen, dessen Stil in all seinen Wandlungen vollkommen studirt haben. Die beiden größten lebenden Beethoven-Spieler, Bülow und Joachim, würden ganz gewiß nicht solche Vollendung der Wiedergabe erreicht, solche Freiheit des Vortrags bei der größten Einheitlichkeit der Auffassung und des Stiles entfaltet haben, wenn sie, Dieser nur das Violinkonzert und die Quartette, Jener nur die Klavierwerke studirten, wenn sie nicht mit umfassendster Kenntniß der ganzen Musikliteratur ausgerüstet in die Tiefen der Beethoven-Schatzkammern drangen. Sie haben gezeigt, wie dem freien Walten des Gefühlslebens in der wiedergebenden Kunst unbedingt die gründlichsten Vorstudien des Geistes vorangehen müssen, wie die volle Beherrschung einer großen Kunstform nur möglich ist, wenn allen Kunstformen gleiches Studium gewidmet ward. „Sehr viel können, Alles kennen, und dann erkennen“ lautet mein Grundsatz, den ich schon 1876 ausgesprochen habe.

Kritik, Kritiker, Kritisirte.

Nehmen wir an, ein Maler wolle die Kritik allegorisch darstellen — waren doch das Märchen, das Volkslied, die Phantasie, Glücksjagd und Meeresidylle in solcher Weise dargestellt worden, warum nicht versuchsweise die Kritik? — Er berathet sich mit einigen befreundeten Künstlern, Dichtern, Musikern, Architekten, Bildhauern u. s. w., will ihre Meinung vernehmen, welche Gestalt, welche Beizeichen (Attribute) er dieser Allegorie der Kritik geben sollte. Was wird er wohl zu hören bekommen? Ein Jeder der Gefragten wird ihm in mehr oder weniger gewählten Ausdrücken darlegen, daß die Kritik ein ganz überflüssiges Ding, ein Auswuchs sei, der die Kunst eher behindere als fördere, und besser gar nicht existirte; daß auch kein richtiger schaffender Künstler sich mit Kritikschreiben abgiebt, und nur die geringen, die selbst nicht viel leisten, das Metier treiben, um sich aufzubauschen Zugleich wird meistens jeder der Befragten sich beklagen, daß dieser oder jener Kritiker über sein (des Befragten) Werk „dummes Zeug geschrieben“ habe.

Dem obenerwähnten Maler dürfte also zuvörderst klar werden, daß er von den Künstlern richtige Antworten auf seine Fragen nicht erhalten kann, und daß die meisten von ihnen die Kritik hassen, zu mißachten vorgeben, aber lesen. Bei genauerem Nachdenken und Prüfen wird er sich auch erinnern, daß ein

gewisser Lessing sehr viele Kritiken geschrieben und in seinem zweiundzwanzigsten Jahre den kritischen Theil der Vossischen Zeitung geleitet hat; bei weiterem Forschen wird er zu der Entdeckung gelangen, daß der große Goethe, der einmal in einem Gedicht von Todtschlagen der Recensenten sprach, selbst eine ganze Menge Recensionen, darunter manche recht derbe, verfaßt hat, und zwar nicht etwa als alter Herr, da er nicht mehr in der Vollkraft des Schaffens stand, sondern in dem Jahre 1773 u. s. w., in seinem vierundzwanzigsten Jahre, mitten in der „Sturm- und Drangperiode“! Weiter wird sich zeigen, daß edle herrliche deutsche Musiker, wie C. M. v. Weber und besonders Robert Schumann sehr viele Kritiken und Aufsätze veröffentlicht und die Kunst dadurch sehr gefördert haben. Endlich wird die Kunstgeschichte den Forscher lehren, daß in der herrlichen Renaissancezeit die größten Genies, von Alberti bis Raphael, über ihre Kunst sehr viel geschrieben haben und daß die neuzeitige Behauptung, der Künstler solle nur schaffen und all sein Dichten und Trachten auf seine Kunst zusammenfassen, eigentlich eines der vielen Deckmäntelchen ist für mangelhafte Bildung.

Nehmen wir nun weiter an, daß der Maler nach den vergeblichen Beratungen mit den Künstlern den Versuch anstellt, sich mit einigen „namhaften“ Kritikern der verschiedenen Kunstgattungen ins Einvernehmen zu setzen, und ihre Ansichten zu Papier gebracht hat, so wird sich beiläufig folgendes Ergebniß herausstellen.

Die Kritik in ihrer jetzigen Gestalt ist ein Erzeugniß der größeren Verbreitung mittlerer Bildung, der volksthümlichen Entwickelung der Kunst. In früheren Zeiten lag die Pflege der Kunst in den Händen der Fürsten, einiger reichen Aristokraten und mächtiger Gemeinden (besonders in Italien); für diese malte der Maler, baute der Architekt, meißelte der Bildhauer, komponirte der Musiker. Der Dichter widmete seine Dichtungen den Männern, die ihn bezahlten. Die Oeffentlichkeit, das was man

heute Publikum nennt, bewunderte aber bezahlte nicht. Die Schriften einzelner Kenner über Kunstwerke mochten von einem kleinen Kreise Gebildeter beachtet werden, Einfluß auf das Einkommen oder die Stellung des Künstlers übten sie wenig oder gar nicht. Mit dem Wachsthum der Städte, der Zunahme der Bildung, der Verbreitung des Kunst-Geschmacks in den Bürgerkreisen und mit der steigenden Entwickelung des Zeitungswesens gewann die Kritik immer mehr Einfluß auf die öffentliche Meinung. Das Gönnerthum ist heut zu Tage aus den obersten Regionen in die mittleren herabgestiegen, das große Publikum ist der viel tausendköpfige Mäcen, um dessen Gunst die Künstler sich bewerben: und es ist eine fast komische und immer sich erneuernde Erscheinung, daß unter zehn schaffenden Künstlern, die „von der Gunst der Menge Nichts wissen wollen", neun sich ärgern, wenn die Beurtheilung von ihnen sagt, daß sie nicht populär werden können, und sich sehr freuen, wenn ihr Buch oder ihre Komposition viele Auflagen erlebt, also „die Gunst der Menge" errungen hat.

Dies Wesen der Kritik hat auch während der letzten fünfzig Jahre insofern einen ungeheuren Umschwung erfahren, als der Schwerpunkt sich aus den streng- oder schönwissenschaftlichen Fachblättern immer mehr und mehr in die Tagesblätter, in die großen Zeitungen gesenkt hat. Während in früheren Zeiten viele Künstler dem Urteile gelehrter Blätter fast mehr Bedeutung beilegten, als dem der „Journale", beachten heut zu Tage viele Gelehrte das Urtheil der „Journalisten" fast im selben Maße, als das der Fachblätter; sie gestehen es nicht immer ein, können aber den Aerger über Tadel nicht verbergen. Es sei mir nun erlaubt, anstatt eines eigenen Urtheils über Stellung und Wirkung der Kritik im Allgemeinen die Worte eines Mannes anzuführen, dem gewiß allseitig die große Berechtigung, gewissermaßen ein entscheidender Richterspruch in ästhetischen Fragen zu-

gestanden wird. Friedrich Vischer*) sagt in seiner Aesthetik: „Es verhält sich mit der Kritik wie mit der Presse im Allgemeinen: das Einzelne in ihrem vielstimmigen Durcheinander zersetzt und zersprengt das Ganze als Wahrheit, verwirrt, verblendet; aber durch die bewegte Masse dieses Einzelnen geht doch — erzeugt aus der Wechsel-Ergänzung des Einseitigen, zu Tage gefördert durch Streit und Widerspruch — als Ziel des Ganzen die Wahrheit.“ Er zeigt auch, wie heut zu Tage kein Künstler sich der Reflexion entziehen kann, und wie er eben aus eigener Kraft sich befreien muß. Und was der große Aesthetiker vor vierzig Jahren (1848) geschrieben hat, gilt heute in noch höherem Maße. Man kann eben die Kritik nicht mehr weg kritisiren.

Fest steht jedenfalls, daß die Kritik heute eine Macht ist, daß sie gleich jeder Macht zum Mißbrauche verlocken kann, daß sie aber im Ganzen und Großen zu den geistigen Nothwendigkeiten gehört und auch manches Gute anregt und schafft. Allerdings! die Künstler zufriedenstellen wird sie erst in jenem Jahre des allgemeinen Friedens, wo alle Armeen abgerüstet haben werden, die Menschen auch geistig einander nicht mehr befehden, wo dann der neidische Klatsch verbannt ist, und auf der Erde recht viele glückliche Menschen leben werden.

Gehen wir nun vom Abstrakten, von dem im Denken erzeugten Begriff „Kritik“ auf Konkretes über, auf den wirklich vorhandenen Kritiker. Prüfen wir seine Stellung, Thätigkeit und Wirksamkeit, seine Pflichten und die Anforderungen, welche Publikum und Künstler an ihn stellen. Fragen wir: Was soll er Alles sein, was vermag er zu sein?

Seit der großartigen Entfaltung des Zeitungswesens sucht das Publikum in den größeren Tagesblättern nicht nur eine

*) Der große Ästhetiker ist gestorben, während die obigen Zeilen im Drucke waren!

Richtschnur für seine politischen Ansichten durch die Leitartikel, sondern auch Unterhaltung und ästhetische Belehrung durch das Feuilleton. Als die natürliche Folge dieser Neigung des Publikums für das Kunstfeuilleton erscheint es, daß die Redaktionen bemüht sind, solche Berichterstatter zu gewinnen, deren Artikel in der Leserwelt Gefallen fanden. Ein solcher Erfolg des Kritikers ist jedoch nicht in erster Reihe das Ergebniß der Gründlichkeit und Unparteilichkeit seines Urtheils, sondern seiner schriftstellerischen Anlage und Eigenthümlichkeit. Trockener Ton, ungelenker Stil und einförmige Beweisführung werden bei aller Gründlichkeit und Gediegenheit des Urteils nicht dieselbe günstige Aufnahme der Leser-Mehrzahl finden, als eleganter Stil, gewandte Darlegung, glänzende Einfälle bei weniger gründlicher Kenntniß und Prüfung. Thöricht wäre es, hieraus einen Vorwurf gegen das Publikum zu folgern, von ihm zu verlangen, daß es der Beurtheilung das Verständniß des Fachgelehrten entgegen bringe. Unsere Bemerkung soll nur darauf hinweisen, daß auch die gründlich gebildeten Kritiker sich einer zierlichen, allgemein verständlichen Darlegung ihres Urtheils befleißigen sollen, auf daß die Mehrzahl der Leser endlich zur Erkenntniß gelange, wie Gelehrsamkeit und angenehme Form durchaus nicht unvereinbar sind.

Stellte nun das Publikum an den Kritiker die Forderung, daß er die beiden eben erwähnten Eigenschaften besäße, so wäre sie eine zwar nicht leicht erfüllbare, aber durchaus berechtigte. Aber die Leser der großen Zeitungen verlangen von dem Kritiker noch andere Eigenschaften, die mit Gründlichkeit und sorgfältiger zierlicher Behandlung der Form außerordentlich schwer zu vereinen sind: Schnelligkeit und Ausführlichkeit, dann noch große Rücksicht für die Lieblinge des Publikums und große Unparteilichkeit — für die Anderen! Von diesem Verlangen ist dem Verfasser selbst ein sehr ergötzliches Beispiel geliefert worden:

Zwei dem Musikleben geschäftlich sehr nahe stehende Herren sprachen ihm gegenüber ihre Verwunderung aus, daß die Presse manchem Unbedeutenden ihre Gunst zuwende, um dagegen dem sehr Bedeutenden nicht genügende Rücksicht zuzuwenden. Ich bemerkte dagegen, daß die wohlverstandene Pflicht der Presse sei, dem begabten und ernststrebenden Jüngeren auf dem schweren Wege ein ermunterndes Wort zuzurufen, dagegen es nicht zu verschweigen, wenn ein Großer, Berühmter sich erlaubt, alle Kunstgesetze seiner momentanen Laune unterzuordnen; daß wenn ich ihre Worte recht verstände, sie mit meiner Besprechung von Rubinsteins Beethoven-Abend 1885 nicht zufrieden waren, ich aber kein Jota davon abließe. Wenn ein sehr großer Künstler neben andern sehr bedeutenden Leistungen eine Sonate von Beethooen verfehlt wiedergäbe, so würde kein ehrenhafter Kritiker gerade diesen einen Punkt hervorheben; wenn aber ein Künstler an einem Abende acht Sonaten hintereinander spielt also zeigen will, wie er Beethoven wiedergiebt und dabei nicht blos alles Zeitmaß bei Seite läßt, sondern sogar und zu hunderten malen die Vorzeichnungen Beethovens willkürlich verwendet, Fortissimo spielt, wo sempre pp. vorgeschriebeu steht und umgekehrt, wenn er selbst die Harmonie ändert, so dürfte kein ehrenhafter Kritiker das unerwähnt lassen; wie sollte dem Künstler Rücksicht gezollt werden, der keine für Beethoven hegt und der nachfolgenden Generation das schlechteste Beispiel giebt? Die beiden Herrn mußten mir zugestehen, daß jeder andere Pianist der nur die Hälfte solcher Eigenwilligkeiten kundgäbe, den herbsten Tadel erführe — auch von ihnen. Nur gegen den allgemeinen beliebten Rubinstein sollte nichts gesagt werden! Und die hier erzählte ist durchaus keine vereinzelte Erscheinung.

Die übergroße Mehrzahl der Zeitungsleser*) — selbst der

*) Die folgenden Betrachtungen sind theilweise einer früher erschienenen Broschüre des Verf. entnommen.

gebildetsten — will am Morgen beim Kaffee oder Thee durch eine vorläufige kurze, aber doch bestimmt abgefaßte — also in der Nacht, unmittelbar nach der Vorstellung geschriebene — Notiz erfahren, wie am verflossenen Abend, also vor etwa zehn Stunden, das neue Stück oder die neue Oper gefallen hat und welche Scenen den meisten Beifall fanden; der ausführliche Bericht wird im Abendblatte nach der Morgennotiz, spätestens am nächsten Morgen erwartet: Erzählung des Inhaltes, Beurteilung des Stoffes, Besprechung jeder Einzelheit der Ausführung, Beschreibung der Vorstellung durch die Künstler, der Ausstattung u. s. w. Auch über Kunstausstellungen erwarten die Leser recht schnelle Berichte, um doch beiläufig zu wissen, wie sie urtheilen sollen. Allerdings ist das Publikum, das über bildende Künste ästhetische Gespräche führt, bei Weitem kleiner, als das sich für Drama interessirende, und verschwindend klein gegen das musikalische!

Daß der Kritiker der bildenden Künste trotz aller Ungeduld des Publikums Zeit und Ruhe gewinnen kann, bevor er sein Urteil veröffentlicht, leuchtet wohl jedem Leser ohne besondere Beweisführung ein, ebenso, daß der Literaturhistoriker im Stande ist, mit Muße und Nachdenken ein Buch zu lesen, bevor er darüber schreibt. Diesen Beiden ist also insofern ein günstiges Loos beschieden, als Gründlichkeit und Ausführlichkeit des Urteils ganz in ihrem Wollen liegen. Selbst der Theater-Kritiker steht dem Musikberichterstatter gegenüber im Vorteil. Ihm fällt auch in der bewegtesten Periode höchstens einmal im Monat die Aufgabe zu, ein ernstes neues Stück mit Ausführlichkeit zu beurtheilen oder über ein Gastspiel zu berichten. Dem Musik-Kritiker dagegen bringt die „Saison" gleich vom Beginne täglich ein bis zwei Konzerte, manchmal auch noch mehr. Zuerst kommen die einheimischen oder fremden Virtuosen. Jeder muß besprochen werden, die Großen, Berühmten, weil das Publikum es verlangt, die Kleineren, weil die Pflicht gebietet, künstlerisches Streben der

Anfänger in der Laufbahn nicht mit Stillschweigen zu übergehen; das einzige Ziel ihrer mit vieler Mühe und Opfern gegebenen Konzerte ist ja einen geachteten Namen zu erwerben! Dann kommen die Konzerte der großen Chor- und Orchester-Vereine; fast jedes bringt irgend ein neues Werk oder neue Künstler. Der ständige Kritiker einer großen Zeitung soll nun über Alle selbst berichten; denn Stellvertretung ist nur selten statthaft, da ja Publikum und Künstler das Urteil des Ruf und Vertrauen Genießenden und keines Anderen wünschen. So hat denn der musikalische Berichterstatter vom October bis beiläufig Ende April Tag für Tag — mit den seltensten Ausnahmen — die Aufgabe zu erfüllen: heute Abend Oper oder Konzert (1—2—3), morgen Vormittag ausführlichen Bericht, der womöglich im Abendblatt erscheinen soll. Wie soll er nun zu Werke gehen, um solchen Anforderungen gegenüber immer gründlich, mit voller Ruhe und reiflichem Nachdenken, und unparteiisch, d. h. von jedem momentanen Eindruck absehend, von jeder Stimmung unabhängig zu urteilen? Wahrlich, der Kritiker, der all den Forderungen an ihn entspräche, müßte vor Allem nicht aus Fleisch, Blut, Nerven und Knochen zusammengesetzt sein, sondern aus Begriffen; er gliche dem Brautwerber in dem genialen Märchen des lange vergessenen Schriftstellers Klinger, dessen Drama „Sturm und Drang“ der ganzen Periode den Namen gab. In seinem „Sahir“ (oder der goldene Hahn) ladet der Sultan von Circassien Brautwerber um seine schöne Tochter; sie kommen aus allen Gegenden und Ständen, Prinzen und Ritter, Feldherren, Künstler &c. &c. Auch aus Deutschland kommt Einer; der ist aber gar kein Brautwerber, sondern der kategorische Imperativ von Kant. Gelehrte unseres Vaterlandes wollen die Kantische Philosophie in Circassien einführen; zu diesem Zwecke verfertigen sie eine Figur aus Pappe, in die sich einer von ihnen mit einem Sprachrohre steckt. Nachdem die Vorstellung der verschiedenen

Brautwerber beendet ist, wird die Puppe vorgetragen und es ertönt eine Stimme: „O meine Freunde, ich bin kein Brautwerber, sondern ein Princip. Richtet Eure Handlungen so ein, daß eine jede allgemeines Gesetz werden könnte.“ Der Sultan meint: „Das lautet sehr schön, hilft aber nicht zur Heirath.“ Solch ein Wesen ohne Fleisch und Blut, mit moralischen Principien gefüllt, müßte der Musik-Kritiker sein, der allen heutigen Anforderungen entspräche.

Wir sind nun zu dem schwierigsten Abschnitte gelangt, zu den „Kritisirten“. Die Künstler sind einzuteilen in Größte, Große, Mittlere und Kleine. Unter den Größten gibt es immer einige, welche sich äußerlich nicht um die Kritik kümmern; diese sind wieder in zwei sehr verschiedene Kategorien zu teilen: die einen, von der Gunst des Publikums getragen, fühlen sich erhaben selbst über die berechtigste, von den reinen Kunstgrundsätzen ausgehende Kritik; Nomina sunt odiosa — jeder Leser, der mit dem Musikleben mitlebt, kennt den Einen oder Andern. Es gibt aber auch Künstler, die im Bewußtsein, nur das Rechte in der Kunst mit Ernst und Fleiß anzustreben, die Ueberzeugung hegen, daß die ehrenhafte Kritik sie anerkennen wird, ohne daß sie der Person des Kritikers vorher huldigen; solche Künstler waren und sind der edle Mendelssohn, Johannes Brahms, Joachim, Clara Schumann; auch Niemann, der große Sänger, hat der Kritik niemals „die Cour gemacht“, obwohl er sich immer freute, wenn er die richtige Würdigung fand. Nun gibt es aber auch sehr berühmte Künstler beiderlei Geschlechtes, welche nicht blos der Kritik viele Rücksicht schenken, sondern auch zugleich verlangen, daß die Kritik ihnen allein Rücksicht widme. Und sie werden in dieser Forderung bestärkt durch ihre Verehrer (siehe oben das Gespräch über Rubinstein) und durch ihre Agenten und Geschäftsvermittler, welche jedes Lob nach dem

Werthe bemessen, den es für die Einnahme darstellt, und die jede leise Bemerkung, auch die künstlerisch berechtigste, als einen Eingriff in ihren Beutel fühlen, und als einen Angriff auf die Kunst darstellen. Nach den Wünschen dieser Gattung Künstler und ihrer Kunstgeschäftemacher sollte der Kritiker keine Ohren und keine Augen haben als für sie; er darf nicht hören, wenn sie einmal in momentaner, körperlicher oder geistiger Mißstimmung weniger gut spielen oder singen, und muß von ihnen nur Sphären-Harmonien vernehmen; er darf auch nicht sehen, daß sie im Jahre 1887 älter sind, als 1877, sondern muß sie immer verjüngt finden.

Nichts desto weniger ist der Umgang mit diesen Berühmteren, selbst mit den Empfindlichsten, meistens ein sehr angenehmer. Sie haben gute Manieren, sind — mit seltensten Ausnahmen — gutmüthig und sogar fähig, sich von einem Kritiker, der sie öffentlich lobt, in Privatgesprächen leisen Tadel gefallen zu lassen. Aber die „Mittleren", die Theater-Sängerinnen und Sänger, die Klavierspieler und Geiger, die nach den Berühmtesten kommen, die Zweiten ersten Ranges, die Ersten zweiten Ranges! Das sind die Leute, welche vom Kritiker das meiste Gute verlangen, und das meiste Schlechte reden. Wie soll ich sie beschreiben? ihre endlosen Bemühungen, nach jedem Auftreten gelobt zu werden, ihre Erzählungen von Intriguen, die man gegen sie ins Werk setzt, ihre Schmeicheleien vor, ihren Hochmuth nach jedem Erfolge, ihre Klagen und Anspielungen gegen jeden Kritiker, der sie einmal tadelte, und eine Rivalin oder Rivalen lobte? Ich will hier anstatt eigener Betrachtungen die Worte Heines aus dem Jahre 1843 anführen; was er vor 44 Jahren über die Klavierspieler gesagt hat, das ist selbstverständlich heute, und in verstärktem Maße auf die meisten „Kritisirten" anwendbar: „Sie wissen auch dem Harthörigsten schon beizukommen, denn Menschen sind immer Menschen, sind empfänglich für

Schmeichelei, spielen auch gern eine Protektorrolle, und eine Hand wäscht die andere; die unreinere ist aber selten die des Journalisten, und selbst der feile Lobhudler ist zugleich ein betrogener Tropf, den man mit Liebkosungen bezahlt. Man spricht von der Käuflichkeit der Presse; man irrt sich sehr. Im Gegentheil, die Presse ist gewöhnlich düpirt, und das gilt ganz besonders von den berühmten Virtuosen. Berühmt sind sie eigentlich alle, nämlich von den Reclamen, die sie höchstselbst oder durch einen Bruder oder durch ihre Frau Mutter zum Druck befördern“ u. s. w.

Ich kann jedoch nicht umhin, diesen wenig schmeichelhaften aber amüsanten Schilderungen die thatsächliche Bemerkung beizufügen, daß die Kategorie dieser zweitersten oder ersten zweiten auch manche edelste und liebenswürdigste Künstler birgt, solche, die in bescheidenster Erkenntniß ihrer Gaben immer bestrebt sind, nach Kräften das Beste zu leisten, für jedes freundliche Wort dankbar sind, sich nie aufdrängen, und doch künstlerisches Selbstbewußtsein wahren. Dieses schöne innere Wesen spiegelt sich auch in ihrem äußerlichen Gebahren wieder. Diese Künstlerinnen und Künstler sind die angenehmsten und sittsam lustigsten Gesellschafter; der Umgang mit ihnen bietet dem Kritiker eine reichliche Entschädigung für das Ungemach, das ihm die Andern so oft bereiten, bewahrt ihn vor zu stark pessimistischen Anwandlungen.

Ich komme nun zu einem Abschnitte, dem eine humoristische Seite abzugewinnen mir nicht möglich ist, den ich nur ernst zu behandeln vermag: zu dem Abschnitte vom Kunstproletariate. Zu diesem gehören vor Allem die Träger und Trägerinnen der kleineren Rollen an den Theatern, dann die Orchestermitglieder und die Choristen; nach ihnen kommen die kleinen Konzertgeber und Musiklehrer. Welch ein Loos ist den kleinen Theaterleuten beschieden! An ihnen lassen Direktoren,

Regisseure u. s. w. den Zorn aus, den sie den Großen, Beliebten, Unentbehrlichen gegenüber verbeißen müssen. An sie treten Zumuthungen, die selbst in tiefern Schichten nicht gewagt werden, da hier ja die Abhängigkeit nicht so stark ist. Wohl jeder und jedem von ihnen, denen ein höheres Kunstgefühl nicht innewohnt, die daher ihr Loos weniger empfinden! Von all den Erwähnten wird ein gewisser Anstand des äußern Erscheinens verlangt, weil sie ja zur Kunst gehören; dabei erwerben sie oft viel weniger als der gute Arbeiter, der nur am Sonntag „Staat" macht! Ich will das trübe Kapitel nicht weiter ausdehnen; den in ihrer Art genialen Brüdern von Schönthan ist es gelungen in ihrem Lustspiele „der Raub der Sabinerinnen" einen wandernden Schauspieldirektor zu zeichnen, der für seinen Beruf und seine Gesellschaft „Schmiere" mit komischem Pathos eintritt, und seine Thätigkeit als eine ersprießliche schildert. Es mag also Leute geben, die mit solchem Loose zufrieden sind.

Die Kritik vermag für die Kleinen nur sehr wenig zu wirken; sie kann die Leistungen eines Chores und Orchesters loben, den Träger einer kleinen Rolle anerkennend erwähnen. Aber sie kann nicht der Ueberproduktion steuern, die auch auf diesem Felde wie überall vorherrscht, nicht in die inneren Theaterverhältnisse oder in die Honorarfragen zwischen Agenten und Directoren eingreifen, durch welche das Loos der Kleinen manchmal ein so trauriges wird; selbst der Staat als Gesetzgeber kann nur Scheinhilfe bringen. Allein die zunehmende Verbreitung der Humanität, des Wohlwollens, und die Läuterung der Kunstanschauungen vermag einige allmähliche Besserung herbeizuführen. Und nach dieser Richtung steht der Kritik ein weiterer Wirkungskreis offen.

Welche Stellung nimmt also die Kritik im geistigen Leben ein?

Alles was in der Welt vorgeht, ist Ergebniß von Wechsel-

wirkungen und Entwicklungen. Es gibt keine vereinzelt für sich allein dastehende Erscheinung; selbst die Vulkane stehen in unterirdischer Verbindung, um wie viel mehr die geistigen Strömungen! Die Kritik gehört zu den Anzeichen der verschiedenartigen geistigen Bewegungen. Des Kritikers Thätigkeit gleicht der jeder anderen künstlerischen; er schöpft aus den Zeitideen; der vornehm Denkende trägt die Ideen in höhere Regionen, der gemeine steigt mit ihnen hinab in die niederern Schichten. Scharfe Gegensätze treten in der Kritik hervor, wie in der Politik und in den Künsten. Sie sind alle berechtigt, solange sie auf dem Boden der künstlerischen Ueberzeugung stehen, und die Kämpfe mit dem Schwerte, nicht mit dem Knüppel führen. Daß auch der beste Kritiker ein Mensch ist mit Mängeln und Fehlern, daß dem Kritiker mehr Geduldproben auferlegt werden, als die Leser ahnen, daß der ganz objektive, ganz unparteiische kein Wesen aus Fleisch und Blut sein könnte, und jenem Brautwerber im Klingerschen Märchen gliche, habe ich dargelegt. Hier möge auch ein gar schönes Wort von Jean Paul seinen Platz finden: „Nicht Unpartheilichkeit ist dem Erdenmenschen anzusinnen, sondern nur Bewußtsein derselben, und zwar eines, das sich nicht nur eines guten Zieles, auch guter Mittel bewußt ist.

Der Kritiker gehört zu den Leuten, deren Thätigkeit am oftesten und heftigsten angefeindet wird. Aber er kann sich mit dem Bewußtsein trösten, daß viele Kritisirte, die der Kritik das wenigste Gute nachsagen, doch in Verzweiflung wären, wenn von ihnen gar nicht gesprochen würde, daß die Kritik im Ganzen und Großen der Kunst förderlich wirkt, und daß die Erkenntniß dieser Wahrheit im gebildeten Publikum immer mehr und mehr sich verbreiten muß.

Operette und Gesellschaft.

„Die komische Oper ist der in Musik gesetzte Gesprächston der eleganten Gesellschaft.“ Diesem Satze, den ich vor Jahren niedergeschrieben, wird der geneigte Leser beistimmen, wenn er mir auf einem kleinen historischen Spaziergange die Ehre seiner Begleitung schenken will. Bevor wir ihn jedoch antreten, möge hier eine moralische Entrüstungs-Predigt gegen die Operette Platz finden. „Tanz und Musik haben sich mit einer Art von Poesie verbunden, die dem Gebiete der Venus vulgivaga entspricht, den Bund mit der himmlischen Kunst haben sie gebrochen und beherrschen nun die bethörten und sinnlosen Theater.“

Mancher geneigte Leser dürfte zu wissen wünschen, wann und von Wem diese so vortrefflichen und treffenden Worte gesprochen wurden? Nun, sie stammen aus einer Zeit, in welcher es weder Operette noch Oper gab, sie sind vor 1800 Jahren in einer Schrift von Plutarch „Ueber die Musik“ erschienen, die mein verehrter Freund Dr. R. Westphal mit Erläuterungen herausgegeben hat. Plutarch war etwa im Jahre 50 christlicher Zeitrechnung geboren, die Schrift gehört nach Westphal's Darlegung zu dessen frühesten; er hatte sie etwa in seinem 37. Jahre geschrieben, so ist sie gerade 1800 Jahre alt. Ich

habe die obigen Worte daraus angeführt*), um zu beweisen, daß die Klagen über „Verfall“ der Kunst und der Sitte so alt sind wie die Kulturgeschichte; ja ich möchte fast behaupten, daß schon der alte Tubalkain, von dem nach der Bibel „da kamen die Pfeifer und Geiger“, die Musik seiner Enkel als Verfall betrachtet und nach der guten alten Zeit zurückgeseufzt hat.

Der erste Ursprung der modernen Operette ist nicht, wie Manche vermuthen, in Frankreich zu suchen, sondern in Deutschland, im verflossenen Jahrhunderte; denn die französischen Vaudevilles und Operetten von Monsigny, Philidor und Grétry (Rousseau war der Vorläufer mit seinem devin du village) gehören eigentlich der komischen Oper an, aus der erst nachher die moderne Operette heraussprang; sie sind alle im Texte viel feiner angelegt, meist romantisch-phantastischen oder idyllischen Inhaltes. Aber die deutsche Operette, das deutsche Singspiel war ganz realistisch ins Leben greifend; die beliebtesten, „Die Jagd“ von Hiller, und Dittersdorff's „Doktor und Apotheker“**) sind wahre Lebensbilder der kleinen bürgerlichen Gesellschaft ihrer Zeit. Selbst in den Operetten mit Zauberspuk durfte das dem täglichen Leben entnommene derb komische Element nicht fehlen; die Lustigkeit war so verbreitet, daß selbst ein Haydn nicht verschmähte, für ein Marionetten-Theater Musik zu komponiren. Erst nachdem der göttliche Mozart in seiner „Belmonte und Constanze“ und in seiner „Zauberflöte“, die beide zuerst als „Singspiele“ erschienen waren, ungeahnte Töne an-

*) Nur das Wort „Orchestik“ erlaubte ich mir mit „Tanz und Musik“ zu umschreiben.

**) Es ist jammerschade, daß diese ganz reizende Operette so ganz von der Bühne verschwunden ist. Ich hörte sie in den fünfziger Jahren in Wiesbaden von den damaligen Hofsängern mit großem Erfolge ausführen und bin überzeugt, daß sie auch heute in guter Ausführung überall ergötzen wird.

geschlagen hatte, begann die Mittel-Gattung der deutschen Operette zu schwinden. Der ernstere Theil der Musik stieg in die höhere Region der Oper, der komische verlor sich in die Posse. Man kann wohl sagen, daß seit dem Anfange des Jahrhunderts bis zur Offenbach-Periode keine deutsche Operette mehr einen durchschlagenden, nachhaltigen Erfolg gewonnen hat, wie die beiden obengenannten. Auf den deutschen größeren Theatern herrschte die französische komische Oper (Dalayrac, Auber, Boieldieu, Isouard) und die italienische opera buffa, die in Rossinis Barbiere und Italiana in Algeri ihren Höhepunkt erreichte. Prüft man nun die Musik jener französischen Komponisten und die Texte, auf welche sie komponirt ward, liest man die gleichzeitigen Lustspiele und sonstigen heiteren Schriften, so gewinnt man die Ueberzeugung, daß damals geistreiche, theilweise empfindsame Plauderei in der Gesellschaft allgemein verbreitet war, daß die heitere Muse und der Gesellschaftston in Wechselwirkung standen. Nirgends in Boieldieus und Isouards Texten allesammt und in denen der Auberschen Opern bis in die vierziger Jahre findet sich Schlüpfriges, Zweideutiges. Die vornehme Gesellschaft, welche unter dem ersten Kaiserreiche, besonders aber in der Bourbonischen Restaurationszeit den Ton angab, hätte Opern wie die spätern Auber's oder gar Offenbach's niemals besucht. Hiermit soll nicht etwa gesagt sein, daß sie moralischer lebte und dachte, als die folgende Generation — ich werde auf diesen Punkt später zurückkommen — sondern nur, daß sie sich in feineren eleganten Formen bewegte und noch große Macht besaß, daher auch gesellschaftlich maßgebenden Einfluß übte. Das dauerte aber nicht lange. Den politischen Umwälzungen folgten die geistigen und gesellschaftlichen. Die letzteren waren eigentlich schon vorhergegangen, aber nicht genug deutlich bemerkt worden.*)

*) Balzac, ein großer Verehrer der alten Aristokratie, der bei jeder Gelegenheit gegen das Bürgerkönigthum (Louis Philipp) und

Die romantische Dichterschule, die bei ihren ersten Fahnenzügen noch ganz für die vornehme Gesellschaft turnirt hatte, machte mit einem Male einen Satz über alle Schranken, senkte die Lanze vor der Menge, tummelte vor ihr, bewarb sich um ihre Gunst; die Dramen Victor Hugo's, Alexander Dumas', die Romane des letztern und Eugen Sues waren für die „Popularität" berechnet, vertraten die „Volksideen" und paßten denselben ihren Stil an, suchten das drastisch Packende, nicht mehr das poetisch Feine. Den ernsten Rittern folgte der leichte Troß; in der „Komischen Oper" gaben Texte und Musik den Wiederhall des veränderten Gesprächstones. In Auber's „Domino noir" 1836 und dem fast gleichzeitigen „Postillon von Lonjumeau" von Adam sind die Texte nicht mehr nur lustig wie die vom „Maurer und Schlosser", „Weiße Dame", „Johann von Paris", sondern auch hier und da schon recht schlüpfrig; die Musik ist nicht mehr ausschließlich elegant und melodienreich, sondern pikant, in scharfen Rhythmen sich bewegend, in der Instrumentation und Harmonisation ebenfalls prickelnd, zugespitzt, aber immer mit großem Geschicke gemacht; die Opern folgten auf musikalischem Gebiete der Richtung, welche die damaligen Lustspiele „Oh Oscar", „Mademoiselle de Belleisle" u. a. auf dramatischem Gebiete angaben: sehr unbekümmerte, keine moralische Bedenken beachtende, aber immer mit Eleganz gepaarte Leichtfertigkeit. Gegen das Ende der Regierung des „Bürgerkönigs" Ludwig Philipp mehren

dessen Gesellschaft boshafte Bemerkungen richete, schildert in seiner „Modeste Mignon," deren Handlung noch unter Carl X. spielte, zwei Söhne altadeliger großer Familien, ihr fast burschikoses Benehmen gegen eine junge, vornehme, schöne Dame, der die Väter der jungen Herrn volle Bewunderung und Hochachtung zollten. Er entschuldigte quasi die jungen Leute damit, daß sie das Gefühl der großen Stellung bereits verloren hatten, während die Väter noch vom Glanze der untergehenden Sonne bestrahlt waren.

sich die Anzeichen der immer zunehmenden Schlaffheit der Formen, und wenn man die Romane und Lustspiele prüft, die gegen das Ende der vierziger Jahre am meisten Effekt machten, kann man sich über die späteren „Dramen“ „Dame aux camélias“, „Filles de marbre“, und über die neuesten französischen Lustspiele nicht wundern, in welchen der letzte Rest von bürgerlichen Bedenken dem Spaß geopfert, und die mit so großem Behagen vom Publikum der deutschen Residenzen genossen werden. Man lernt immer mehr sich überzeugen von der Wechselwirkung zwischen gesellschaftlichem Leben und Kunst-Aeußerungen, man gelangt zu der Erkenntniß, daß die Jetztzeit fast jeden Antheil für die feine komische oder heitere Oper verloren hat*) und in der modernen Operette die Befriedigung ihres Bedürfnisses der Unterhaltung findet.

Wir halten es für nothwendig, nachmals darauf hinzuweisen, daß der Ton der gesellschaftlichen Unterhaltung an Eleganz und feiner Wendung schon eingebüßt hatte, bevor die Sittenlosigkeit und Leichtfertigkeit auf der Bühne entschieden hervortrat; es ist hier nicht der Ort, genaue Beweise zu führen, welch ein Irrthum in der Behauptung liegt, daß die Bühne einen entscheidenden Einfluß auf die Sitten üben könne; eine solche Beweisführung verlangte eine lange ausführliche kulturhistorische Abhandlung für sich. Doch wollen wir den denkenden Leser

---

*) Vor einigen Jahren wurde Götz' komische Oper „Der Widerspänstigen Zähmung“ aufgeführt und von der ganzen Presse als feines, liebenswürdiges Meisterwerk bezeichnet, in welchem die melodiösen, charakteristisch heiteren und formal vortrefflich gearbeiteten Stücke weitaus die wenigen nicht so interessanten Nummern überwiegen. Nichtsdestoweniger hat dieses Meisterwerk einen durchschlagenden Erfolg nicht zu erzielen vermocht, obwohl selbst die gefeierte Lucca, die keine nicht effektreichen Rollen wählt, die Widerspänstige in ihr Repertoire aufgenommen hat!

anregen zur Prüfung, ob nicht zwischen Publikum und Bühne, zwischen dem Dichter und seinen Zeitgenossen Hunderte von unsichtbaren Gedankenquellen hin- und herfließen, durch welche eben das Werk entsteht, welches den „Leuten gefällt.“ Denn daß auch das beste Künstlerische das den Leuten nicht gefällt ohne alle moralische Wirkung bleibt, leuchtet doch von selbst ein.

Wir kommen nun zu der heutigen Operette, zu der Gattung, welche zuerst in Paris entstanden, dann nach Deutschland importirt und hier erst recht neugebildet, so zu sagen akklimatisirt wurde und in diesem Augenblicke den letzten Daseinskampf ausficht.

Man könnte es fast als eine kleine Ironie des Schicksals betrachten, daß der erste kleine Anfang des großen Offenbach in einer — — Taschenspielerbude stattgefunden hat. Ein „Prestidigateur“, Lacase, baute im Frühjahr 1848 einen Pavillon in den champs elysées, um seine Künste zu zeigen. Der Arme mußte aber bald seine Apparate dazu benutzen, sich selbst verschwinden zu machen. An seine Stelle trat — mitten in den Revolutionsstürmen — ein ehemaliger Cellist, der sich durch kleinere Kompositionen bemerkbar gemacht hatte*) und nunmehr seine Laufbahn als Operetten-Komponist in bescheidenster Weise begann. Er bewarb sich um und erhielt das Privilegium, musikalische Szenen für nicht mehr als drei Personen („Saynetes“ nach einem spanischen Ausdruck) und Pantomimen darstellen zu lassen. Am 5. Juli 1848 waren die Pariser Anschlagsmauern mit einer Menge großer Zettel beklebt, worauf zu lesen war:

*) In neuerer Zeit ist in Zeitungen behauptet, und mir von sehr achtbarer Seite mit Sicherheit bestätigt worden, Offenbach habe Flotow, der damals viel in Paris lebte, bei der Komposition von Stradella und Martha geholfen, nicht wenig Melodien stammten aus seiner Feder. Ich erwähne das hier, ohne meinerseits die mindeste Gewähr zu übernehmen.

Entrez Messieurs et Mesdames, Prolog von Mèry und Ludovic Halèvy, Musik von Jacques Offenbach; „Une nuit blanche", saynète von Plouvier, Musik von Offenbach; les deux aveugles, Bouffonerie von Moinausier, Musik ebenfalls von Offenbach; endlich eine Pantomime „Harlequin als Barbier", mit Musik von Lange. Den Leuten erschien schon die Ankündigung spaßhaft, sie liefen hin, fanden die Sächelchen prickelnd und unterhaltend, und Offenbach kam in die Mode. Im Winter des Jahres zog er in die Stadt, in die Passage Choiseul, und auch dorthin folgte ihm die Gunst des Publikums; er war der rechte Mann für die Zeit. Unter dem Kaiserreiche verstand er es, sein „Privilegium" zu erweitern, und größere „Stücke mit Musik" aufzuführen; sein „Orpheus" und „Belle Helene" hießen nicht Opern, sondern pièces en 5 actes, musique de J. Offenbach." Mit dem erstgenannten hat er sich zur Höhe des ersten europäischen Musikpossen-Komponisten erhoben.

Es ist in den letzten Jahren Mode geworden, auf Offenbach, als auf den Verderber der Musik und des Geschmacks verächtlich herabzublicken. Inwieweit der letztere durch ihn verdorben ward, soll weiter unten geprüft werden, jetzt sei gleich festgestellt, daß er in musikalischem Talente und in Sorgfalt der Arbeit seine Nachfolger und Nachahmer weit überragt hat. Seine Instrumentation ist zarte Filigran-Arbeit gegenüber dem Jahrmarktsmusiklärm, den manche beliebte deutsche Operette vorbringt. Seine Harmonisation ist manchmal selbst für die Kenner interessant, die von der ganzen Gattung nichts wissen wollen.*) Seine Melodienbildung zeigt oft eine überraschende Begabung für feineren Ausdruck; seine ersten einaktigen Operetten „For-

---

*) Da ist z. B. ein Chor in der schönen Helena, in der Szene, da die Könige sich zum Kartenspiele begeben; freche Rhythmen, zugespitzteste Harmonisation, aber Alles höchst originell und charakteristisch.

tunios Lied", „Die Hochzeit bei der Laterne" u. A. sind kleine meisterhafte musikalische Opernbilder. Erst nach und nach nahm er jene kurzen frechen zugespitzten Rythmen an, wie der allgemeine Gesprächston der sogenannten eleganten Pariser Welt sie in die Musik brachte. Das erste größere „Werk", das seinen Namen in Deutschland zur allgemeinen Kenntnißnahme brachte, war „Orpheus". Hier ist er noch interessant, der Text bietet bei allem Bedenklichen doch so viel Geistreiches, fast Aristophanisch Satirisches, daß man sich, wenn auch unwillig, von dieser übersprudelnden, nichts achtenden Laune mitnehmen läßt. Aber einmal auf diesem Wege wandelnd, auf dem er so große Erfolge und so viel Ruhm fand*), konnte er an Umkehr nicht mehr denken. Auch mißriethen ihm alle Versuche einer wirklich anständigen Musik kläglich, wie z. B. „die Rheinnixe", die er für die Wiener Oper komponirt hatte. Und nur ein Mal, kurz vor seinem Tode, setzte er die Welt in Erstaunen durch eine ganz eigenthümliche Komposition, die am besten erkennen ließ, daß ihm bedeutende, des Wortes „Genialität" nicht unwerthe Gaben verliehen waren: das war die Operette „Hoffmanns Erzählungen" (les contes d'Hoffmann). Sie enthält Stücke, die dem Besten, was in der feinen Konversationsoper erzeugt worden ist, gleich stehen. Ob nun Offenbach, wenn er nicht in Paris, sondern in Deutschland lebte, seinen großen Talenten eine edlere Richtung gegeben hätte? Diese Frage genauer zu prüfen, erscheint uns müßige Arbeit. Jede Kunstleistung ist das Erzeugniß der Wechselwirkung zwischen dem Künstler und den Eindrücken seiner Zeit. Und da von all den deutschen Nach-

*) Wird man es glauben, daß Offenbach starken Künstlerstolz besaß und eine hohe Meinung von seinem Beruf hegte? Er wollte ernsthaft genommen sein. Gegenüber der Schlottrigkeit seiner Nachfolger war er allerdings im Rechte.

ahmern Offenbachs keiner versucht hat, höher zu steigen, alle vielmehr ihn im „Pikanten“ zu überbieten suchten, so ist wohl anzunehmen, daß er selbst auch in Deutschland kein viel Besserer geworden wäre.

Was nun die neue Operetten-Aera in Deutschland betrifft, so ist vor Allem festzustellen, daß sie von Wien ausgegangen ist, wo die Gattung einer derbkomischen Musik von jeher gepflegt worden war. Freilich liegen die Raimund'schen wahrhaft poetischen Volksstücke mit Musik und selbst die Nestroy'schen Possen hunderte von Meilen weit ab von dem, was man heute Operette nennt. Wohl jeder musikalische Leser, wird von den alten populären Liedern, von Raimund's „Bauer als Millionär“, von „Brüderlein fein“ (das selbst Heine anführte), vom „Aschenliede“ und von Valentin's Strophenlied aus dem „Verschwender“ gehört haben. Die beiden erstgenannten waren vom alten Wenzel Müller komponirt, das letzterwähnte von Conradin Kreutzer. Vergleicht man diese Lieder mit dem Nestroy'schen einst allbekannten „Die Welt steht auf kein Fall mehr lang“, aus dem „Lumpacivagabundus“, den Adolf Müller senior*) musikalisch illustrirt hatte, und mit modernen Kouplets, die „en vogue“ kamen, so tritt schon ein enormer Unterschied hervor, dennoch ist er im Grunde mehr ein formaler als ein sittlicher. Alle Charaktere der ersten Nestroy'schen Possen sind derber, realistischer als die Raimund's, aber in ihren Gefühlen ist nichts Unreines; in der derbsten Ausdrucksweise, ungenirtestem Gesprächston verletzen sie nie das sittliche Gefühl der menschlichen Gesellschaft, das sie als zu ihrer Erhaltung nothwendig erachtet; und erst gegen Ende seiner theatralischen Dichterlaufbahn setzte Nestroy alle Rücksichten bei Seite. Doch wurde er trotz aller

*) Wenn ich nicht sehr irre, stand dieser Müller nicht im verwandtschaftlichen Verhältnisse zu dem alten Wenzel. Sein Sohn ist der talentvolle Componist von Wittmanns „Hofnarr“.

Gemeinheiten und Zweideutigkeiten nie so unsittlich, daß er die Ehe und selbst den gewöhnlichen äußeren Anstand in der Weise verhöhnte, wie das in manchen neuesten französischen Lustspielen und den ihnen nachgebildeten Operetten „Fledermaus", „Blinde Kuh" u. A. geschieht. Nestroy war ganz gewiß nicht der Mann, der den niedrigeren Wünschen des großen Publikums irgend ein Zugeständniß verweigerte; aber man kann seinen Gemeinheiten das allerdings nur zweifelhafte Lob nachsagen, sie waren harmloser, als die anderen, sie waren nicht so raffinirt und hierin besteht der große Unterschied zwischen der „alten" Zeit, die wir nicht die „gute", und der neueren, die wir darob nicht die schlechte nennen wollen. Doch einen schlimmen Punkt dürfen wir nicht unerwähnt lassen, eine Betrachtung dürfen wir nicht unterdrücken, weil sie mit der sittengeschichtlichen Entwickelung des Gesprächstones im engsten Zusammenhange steht: daß mancher Vorwurf gegen die Operetten die deutschen Darsteller und namentlich die norddeutschen, viel härter trifft, als die französischen. Es liegt in dem ganzen nationalen Wesen der romanischen Race eine graziöse Beweglichkeit, mit der sie über manches Bedenkliche hinweghüpft, vor dem der Deutsche unwillkürlich einen Moment zaudert, wohl noch ein paar Schritte zurückgeht, um dann mit einem mächtigen Anlaufe und Sprunge wie über eine Kluft zu setzen. Die französischen Darsteller der Operette und leichtfertigen Lustspiele sagen Zweideutiges rasch und mit kaum merklicher Tonfärbung; der Hörer lacht und merkt erst hinterdrein, daß da Schlimmes gesagt wurde. Aber die meisten Deutschen lassen schon im vorhinein merken, daß sie irgend „was Besonderes" vorzubringen haben, und die natürliche Folge ist, daß durch ihre Vortragsweise sehr oft das gemein wird, was beim Franzosen nur leichtfertig, schlüpfrig erschien; den Wiener Schauspielern hilft das südliche Temperament hie und da über diesen Mißstand hinweg, weil sie rascher sprechen und sich leichter

bewegen als die Norddeutschen, diese aber fallen meistens in den eben beschriebenen Fehler.

Seit einigen Jahren hat die Vorliebe des Publikums für die Operette, besonders in Norddeutschland, sehr abgenommen. Selbst (wie im Anfange des Artikels bereits angeführt) die besseren Erzeugnisse der Gattung konnten keinen dauernden Erfolg erlangen. Der Zulauf, den die englischen Operetten von Sullivan, „Mikado“ und „Patience“ fanden, kann durchaus nicht als eine Richtschnur gelten für das, was allgemein gefiele. Die Musik im Mikado ist zwar sehr hübsch und fein gearbeitet, aber in viel höherem Grade als sie wirkten die prachtvollen echt japanischen Kostüme, das ausgezeichnete unvergleichliche Zusammenspiel der Engländer, also das rein Fremdländische, vollkommen Neue der ganzen Erscheinung. „Patience“ wurde schon viel kühler aufgenommen, obwohl die Musik manche sehr hübsche Nummern aufweist, und der Text noch witziger ist, als der erstgenannte. Beide Texte konnten übrigens außerhalb Londons nicht entstehen, ihre Grundlage ist die Geißelung rein örtlicher Thorheiten; nur ist im Mikado das Märchenhafte, Exotische auch für den in Londoner Verhältnisse nicht Eingeweihten interessant, während „Patience“ nur Dem verständlich ist, der die Entwickelung der hyperästhetischen altitalienischen Richtung, welche vor einigen Jahren in manche Londoner Künstler- und vornehme Kreise gefahren war, genau verfolgt hat; als Satire ist dieser Text ein wahres Meisterwerk — aber kein „Librettist“ in Wien oder Berlin dürfte wagen, eine Modethorheit, die auch vielfach in ganz vornehmen Kreisen herrscht, in solcher, fast derb realistischer, wenn auch durchaus nicht unanständiger Weise zu schildern: hochgeborene Damen, die sich erst in einen „erotischen“ dann in einen „lyrischen“ Dichter verlieben (beide Herren sind Flachköpfe, die auf den Modeschwindel spekuliren), Dragoneroffiziere aus den ersten Familien, die mit einigen dieser Damen

verlobt sind und sich auch als „Aesthetiker" kleiden und poetische Stellungen einstudiren u. s. w. In England amüsirt sich die Aristokratie bei dem „kapitalen" Spaß, weil in ihrem Lande der satirische Humor seit Jahrhunderten freies Feld hat — aber bei uns? — —

Die schönen Tage der Operette sind in Deutschland vorüber; des Publikums Interesse erkaltet immer mehr, naht dem Gefrierpunkte. Unanständiges erregt seine Mißbilligung und Anständiges macht ihm Langeweile. Woher diese tiefgreifende Aenderung? Moralischer sind wir ganz bestimmt nicht geworden seit den siebziger Jahren. An die Stelle der flammenden Begeisterung, welche alle Stämme, alle Parteien in einem großen, ewig denkwürdigen Kampfe einigte, die schönsten Hoffnungen des allgemeinen Geisterfriedens als erfüllt erscheinen ließ, trat leidenschaftliche Erregtheit, Zersetzung in verschiedenartigste Bestandtheile. Also nicht ethische Anschauungen wirken gegen die Operette, wohl aber gesellschaftliche, gesprächs-tonliche Ursachen. Der ungeheure Umschwung, den die großen Siege und die Milliarden in alle Verhältnisse gebracht haben, mußte in kulturhistorischer Nothwendigkeit auch auf die äußere Lebensweise wirken. Es entstanden neue Kreise, neue Gesprächsformen; in geistigen wie in physischen Gewohnheiten ward der Sprung von einem Uebermaß zum andern gethan, von der einfachsten Kost zur gewürztesten, von der Brod- zur Krebssuppe. In vielen „eleganten" Kreisen ward ein Ton angeschlagen, der die Konkurrenz mit den Offenbachschen und Straußschen Operetten siegreich bestehen konnte. Nun aber kamen nach und nach andere Verhältnisse in alle Regionen, die Zeiten wurden ernst, die Gemüther banger, der helle um Alles unbekümmerte Ton sank herab; der „Klatsch", die eifrige Unterhaltung über die inneren Angelegenheiten Anderer ist leider geblieben, nur die Lustigkeit ist gewichen. Man ist also nicht

etwa moralischer geworden,*) nur weniger lustig; der Gesprächston befindet sich in einer Uebergangsperiode, und die Operette entspricht nicht mehr den Unterhaltungs-Bedürfnissen der bisherigen Besucher.

Was wird an ihre Stelle treten? Sollte das „gemüthliche" Singspiel, die Schilderung bürgerlichen Lebens, die im verflossenen Jahrhundert so sehr ergötzte, und die in Dittersdorfs „Doktor und Apotheker" ein Meisterwerk hinterlassen hat, wieder zu Ehren kommen? Oder wird sich ein gebildeter, allgemeiner Gesprächston entwickeln, der in einer echt deutschen modernen komischen Oper musikalischen Wiederhall findet? Diese Fragen könnten nur beantwortet werden, wenn die viel wichtigere Vorfrage zu entscheiden wäre: Ob die nächste Zukunft einer allgemein ruhigen Entwickelung günstig sein wird? Zweck des vorliegenden Artikels war nicht eine Prophezeihung, sondern ein kulturhistorischer Rückblick.

*) Oder hätten die niederen Börsenkurse manche Operettenbesucher moralischer gestimmt.

Bayreuther Blätter vom Jahre 1746.

„Und ist nichts Neues unter der Sonne."
Prediger Salomo.

„Wettstreit der Malerey, Musik, Poesie und Schauspielkunst; vier Reden in dem Collegio illustri Christian-Ernestino gehalten unter der Aufsicht Wolfgang Ludwig Gräfenhahns der Weltweisheit Magister. Baireuth und Hof bey Joh. Gottlieb Vierling 1746." So lautet der Titel eines Büchleins, das wir vor einigen Jahren auf einer Versteigerung erstanden haben. Es ist „der Durchlauchtigsten Fürstin und Frauen, Friederiken Sophien Wilhelminen, Gebohrnen Königlichen Prinzessin von Preußen und vermählten Markgräfin zu Brandenburg" (dann folgen noch 41 andere Titel) gewidmet, der Schwester Friedrichs des Großen, die sehr pikante und ziemlich boshafte Memoiren hinterlassen hat. Der Herausgeber des Büchleins sagt in seiner Widmung: „Der auserlesene Geschmack an Werken der Scharfsinnigkeit, die mehr als gewöhnliche Kenntniß von allem dem, was Kunst und Witz hervorbringen, sind die seltenen Vorzüge, die Höchstdieselben von anderen Prinzessinnen unterscheiden." Die letzte Wendung, welche die Markgräfin auf Kosten aller andern Prinzessinnen erhebt, beweist, daß der „Magister der Weisheit" bei aller Unterthänigkeit doch kein rechter Hofmann gewesen ist, ja daß er nicht

einmal die alte Mythologie richtig im Gedächtnisse behalten hat; sonst würde er den Zorn so vieler beleidigten (und lebenden!) Göttinnen nicht riskirt haben. Der Widmung an die Fürstin folgt eine kleine Vorrede als Erklärung der Entstehung des Büchleins. Vier an dem „Collegio illustri" Studirende haben die Reden über die verschiedenen Künste gehalten, und „einige Gönner und Liebhaber der schönen Künste" wünschten die Drucklegung.

Und nun der Inhalt dieser Reden! Selbstverständlich ist Vieles steif und schülerhaft, und die Rede über Musik bietet Ergötzlichkeiten, die wir dem Leser nicht vorenthalten werden. Aber man begegnet auch ästhetischen Bemerkungen, welche den „Bayreuther Blättern" unseres Jahrhunderts entnommen sein könnten; die Rede über Malerei beginnt mit den Worten: „Wenn sich der Werth guter Künste auf sonst nichts zu gründen wüßte, als auf das Urtheil eines öfters verderbten und eigensinnigen Geschmacks, oder auf eine blinde Neigung, die viele für eine Wissenschaft spühren*), ohne daß sie hinlängliche Ursache dazu haben; wenn sich der Wert der Künste auf sonst nichts zu gründen wüste: So würde man endlich wirklich zweifeln müssen, ob nicht alle Dinge in dem Reiche der Wissenschaft einander gleich wären oder man würde in Gefahr laufen, alle Hochachtung für die Künste auf einmal zu verlieren." Könnte das nicht ein eifrigster Wagnerianer geschrieben haben? Und ist es nicht erstaunlich, daß im Jahre 1746 von einem jungen Studirenden die Worte gesprochen wurden: „Welche Künste sind genauer mit einander verbunden, als die Malerei, Musik, Poesie und Schauspielkunst, wo man wahrhaftig Alles beisammen antrifft, was Sinnes- und Einbildungskraft Großes hervorbringen können?" Der Redner behauptet, daß die Malerei die älteste Kunst sei,

*) Wir führen bei „spühren" und „wüste" die Original-Schreibart an.

wenn sie auch recht „klein und unansehnlich“ begonnen hatte und weist darauf hin, daß Homer Gemälde beschrieben habe, die also vor der Zerstörung Trojas vorhanden sein mußten; daß die Malerei die Tugend und Frömmigkeit befördert, weil sie das Bildniß und die Thaten der verdienten Männer bleibend vor die Augen der Nationen zur Nacheiferung stellen kann, was keine andere Kunst in dem Maße vermag.

Was sagt nun der Bayreuther Lobredner der Musik?

Er will nicht schöne Worte machen, nicht durch Schauspielerkünste, „durch Geschrei, Wendungen des Leibes“ &c. bestechen; er ist nicht gekommen „die Ohren zu küzeln (sic!), die Leidenschaften zu erregen“ &c. „Ich will es also, o stille Vernunft, o ruhige Wahrheit, jezo nicht machen, wie es die Meister meiner Kunst sehr oft zu halten pflegen; sie fangen mit einem prächtigen Geräusche, mit lärmenden Instrumenten, mit geschwinden und rasenden Tönen an, um Ohren, Sinne und Geblüte auf einmal in Aufruhr zu bringen, um dadurch die Aufmerksamkeit von allen andern Dingen abzulenken“ u. s. w. „Damit es nicht scheinen möge als hätte ich mehr durch Heftigkeit als Gründe den Preis erlangt.“

Und nach dieser beruhigenden Versicherung beginnt er in unruhigster Aufregung: „Nicht der Mensch ist Erfinder der süßen Tonkunst, sondern die ganze Natur ist eine Musik, und das Weltgebäude bewegte sich in Harmonie, bevor noch ein Mensch es bewundern konnte.“ „Das Vergnügen der Musik gehöret für die Sinnen, für das Herz und für den Verstand Der zitternte Schall der Luft dringt durch das Ohr, wie die Naturkundigen lehren, und erregt in den Fibern des menschlichen Leibes eine gleichmäßige Bewegung, die der Seele ein Vergnügen erwecket, das sie selbst kaum begreifen kann.“ Er führt alle möglichen Beispiele aus der Geschichte vor, durch welche die Macht der Musik dargethan wird, unter Anderem auch das vom

König Erich, auf den auch Hanslick in seinem Buche „Vom musikalisch Schönen“ hinweist, und der im Entzücken einen Mann erstochen hatte; dann sagt er — indem er die Musik selbst sprechen läßt: „Ich kann die Gewalt der Musik über die Leidenschaften nicht schöner ausdrücken, als es der unsterbliche Günther über die Kunst eines meiner größten Söhne (in dem Gedichte auf den Herrn Kapellmeister Pfeiffer) gethan hat.“ Dieses Gedicht ist zu schön, als daß wir unseren Lesern nicht wenigstens einen Theil davon vorführen sollten:

So oft wird Mund und Herz gerückt;
Nun macht der faule Strich entzückt,
Nun wiegen mich die sanften Phantasien
In Traum und Schlummer ein;
Nun weckt mich das geschwinde Schreyn,
Nun muß ich mit den Griffen fliehen:
Nun weinen Geist und Darm zugleich,
Nun fall ich hart, nun fall ich weich —

u. s. w. — Unsterblicher Günther!

Nach diesem poetischen Ergusse ruft der Redner noch die Psychologie und Physiologie herbei als Beweismittel des Vergnügens, welches mit der Musik „geboren“ wird: Wie Schwermuth und Sorgen „durch Musik verjagt werden, die Geister des Gehirns werden in Bewegung“ kommen; wie der giftige Tarantelstich durch nichts anderes als durch Musik geheilt wird; wie die „Chinesen den Frauen guter Hoffnung täglich einige Gesänge vorspielen, deren Inhalt Tugend und Sittsamkeit ist, als ein Mittel selbst die ungeborene Frucht des Leibes in den allerdunkelsten Vorstellungen, die das Kind von der Mutter empfängt, vor lasterhaften Eindrücken zu bewahren.“ Endlich citirt er die Namen großer Musiker: Orpheus, Arion, Amphion, Timotheus, Aretin, Casati, Marini, Frescobaldi, Lulli, Hendel, Telemann und verlangt den Preis für seine Kunst

allerdings in viel bescheideneren Worten, als sie heutzutage gebraucht werden.

Was nun die Rede des Vertreters der Poesie betrifft, so ist sie trotz des altväterischen zopfigen Stils doch größtentheils so vernünftig gehalten, daß sie für launige Bemerkungen fast keinen Anhalt bietet. Wir fanden sogar einige für jene Zeit erstaunlich feine ästhetische Beobachtungen über die Wirkungen der Dichtkunst gegenüber denen der Philosophie, und „wie sehr es zu wünschen" wäre, „daß man die praktischen Weisen höher hielte, als die theoretischen"; dann über „unreine Lieder, niederträchtige Schmeicheleien, tugendumstürzende Stellen", die man selbst in Werken großer Dichter findet; daß aber ebenso gut „Gift zur Arznei gemacht werden kann, wie heilsame Mittel bisweilen zu Gift" wurden, und daß „Wahrheit und Vernunft doch am Meisten der Poesie angehören."

Als Letzter auf dem Rednerkampfsplatze erscheint der Vertreter der „Schauspielkunst", die aber fälschlich so genannt ist, da nicht vom Schauspieler, vom Darsteller, sondern von Werken, also vom Drama die Rede ist, und die ausdrücklich sagt: Die Größe des Poeten wird nirgends besser erkannt, als wenn er sich auf der Schaubühne zeiget," und (Hört! hört! anno 1746!): „Meine Kunst ist ein Inbegriff dessen, was Malerei, Musik und Poesie, schönes, ergötzendes und rührendes verschaffen können." „Die Malerei schmückt den Schauplatz", die Musik „bereitet das Gemüth zu der folgenden Vorstellung; denn ein rechter Tonkünstler stellet gleichsam vorher den folgenden Act vor, wenn er nur den Affect weiß, der hauptsächlich darinnen herrscht." (Also wird die reine Programm-Musik vertreten!) Und nach allen den Lobpreisungen der dramatischen Schauspiel-Kunst endet der Redner: „Ihr trefflichen Künste, Erhalterinnen der Schönheit und des guten Geschmackes, vereinigt Euch doch lieber zu dem gemeinschaftlichen Besten des menschlichen Geschlechts, der Vernunft

und der Tugend, als daß Ihr Euch unter einander verachtet und das schwesterliche Band zerreißen wollt. Eine jede von Euch hat ihre besonderen Schönheiten. Mit dem Urtheile der Welt werdet ihr schwerlich zurechte kommen, die nicht an einerlei Sache Geschmack findet — die Malerei mag der Musik, die Musik der Poesie, alle miteinander der Schauspiel- (d. h. dramatischen) Kunst weichen."

Sind die verschiedenen Bayreuther Sätze vom Jahre 1746, die wir hier nach einander anführten, nicht in mancher Hinsicht als Vorläufer der „Bayreuther Blätter" unserer Zeit zu betrachten?